



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

VERÔNICA ROSARITO RAMIREZ PARQUET ROLÓN

***A LA VÍBORA DE LA MAR: UMA (RE)CONSTRUÇÃO DAS SENSações
POÉTICAS NA TRADUÇÃO DOS MINIPOEMAS DE RUBÉN BAREIRO SAGUIER***

Florianópolis
2022

Verônica Rosarito Ramirez Parquet Rolón

A la víbora de la mar: uma (re)construção das sensações poéticas na tradução dos minipoemas de Rubén Bareiro Saguier

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação da
Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção
do título de Doutora em Estudos da Tradução
Orientador: Prof. Dr. Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros

Florianópolis

2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Rolón, Verónica Rosarito Ramirez Parquet

A la víbora de la mar: uma (re)construção das sensações poéticas na tradução dos mini-poemas de Rubén Bareiro Saguier / Verónica Rosarito Ramirez Parquet Rolón ; orientador, Sérgio Luiz Rodriguez Medeiros, 2021.
220 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2021.

Inclui referências.

1. Estudos da Tradução. 2. Tradução e (Re)construção. Tradução Cultural. Sensações poéticas. Mini-poemas. I. Medeiros, Sérgio Luiz Rodriguez. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. III. Título.

Verônica Rosarito Ramirez Parquet Rolón

A la vibora de la mar: uma (re)construção das sensações poéticas na tradução dos minipoemas de Rubén Bareiro Saguier

O presente trabalho em nível de doutorado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Dr. André Cechinel

Instituição: Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC) e Pós-Graduação em Tradução da UFSC

Profª. Dra. Mirella Nunes Giracca

Instituição: Universidade Federal de Rondônia (UNIR)

Profª. Dra. Esther González Palacios

Instituição: Universidad Nacional de Asunción (UNA)

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de doutora em Estudos da Tradução

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Prof. Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros, Dr.

Orientador

Florianópolis, 2022.

Dedico esta tese a meu grande parceiro da vida, aos meus amados filhos, queridos pais, dedicada Mamama, inseparáveis irmãos, verdadeiras amigas e meu best: Hugo Luiz, Alejo Luiz, Anahí Victória, Ana, Victor, Esperanza Gladys, Rodrigo, Santiago, Leticia, Júnior, Andressa, Pati, Myrian, Karol e Hugo.

AGRADECIMENTOS

Início escrevendo estes agradecimentos muito emocionada e feliz por estar finalizando um projeto e realizando um sonho que foi planejado e sonhado desde os primeiros semestres da universidade. Primeiramente, agradeço a Deus por me guiar nesta jornada.

Aos meus pais, Dona Menny e Senhor Victor, pela dedicação e o amor incondicional dado a mim e a meus irmãos, pelos carinhosos conselhos e pelo apoio nos momentos mais difíceis. Em especial, a minha *Mamita* por sempre acreditar em nossos sonhos e sempre estar ao nosso lado. À minha *Mamama*, Esperanza Gladys, que me presenteou com uma coleção das obras de Rubén Bareiro Saguier (autor dos minipoemas, corpus desta pesquisa), pela sua disposição invejável de sempre estar pronta para ajudar, seja nas minhas buscas por materiais no Paraguai, pelo seu grande amor e cuidado comigo desde sempre e por acreditar em mim. *Gracias* aos meus avós (*in memoriam*) Aparício Rolón (*Papapa*), Victor Alejo Ramirez (*Abuelo Papi*) e Totila Parquet (*Abuela Totila*), pelas histórias contadas na infância, por nos permitir vivenciar e acreditar em cada folclore, crença e histórias, agradeço por me guiarem e me protegerem sempre. Assim, já fazendo um especial agradecimento (*in memoriam*) a este admirável autor, Rubén Bareiro Saguier, que fez parte da minha vida acadêmica __ ora com seus escritos ora com seu legado e, sobretudo, fazendo-se presente, a cada linha de suas obras, as quais senti como se fossem minhas, aproximando-me ainda mais da minha cultura, já que foram nas páginas das obras dele que pude reviver todos aqueles momentos da minha infância, naquela “Terra sem mal”, narrados por meus Avôs.

Ao meu marido Hugo, por me dar toda estrutura para que eu pudesse finalizar esta Tese. Para quem não acreditava que juntos viveríamos para ver mais um “nascimento”, e por que não, do “terceiro filho”? Obrigada pela paciência, por fazer parte deste momento, cuidando das crianças.

Aos meus amados filhos, Alejo Luiz e Anahí Victória, por entenderem que a minha ausência foi por uma boa causa, e pelo seu amor puro que me incentivou a escrever cada linha que faz parte desta pesquisa.

Aos meus irmãos Rodrigo, Santiago, Letícia e Juninho, por sonharem comigo, pelas memórias construídas na infância e pelo cuidado fraterno que sempre se fez presente, e, principalmente, por me darem algo tão especial meus sobrinhos: Laís, Barbie, Lucas e Larissa, os quais agradeço pelo carinho. Às minhas cunhadas: Andressa e Patrícia, por acreditarem na realização deste sonho. Aos meus sogros, Almir Cabral e Maria José.

Às minhas amigas: Karol Silva, Daiane Borchardt, Paty Lassance, Carol Ferreira, Ana Paula Del Prá Netto, Caroline Melissa, Laís Natalino pelo apoio e por me fazerem companhia na vida. Ao meu *best friend*, Hugo Losso, por fazer parte da minha vida, pela leveza de construir cada momento, pelos conselhos, pelas horas de conversa, pelos anos de dedicação e amizade. Em especial, à minha amiga Myrian Oyarzabal por ter me ajudado, colaborando com cada página desta conquista, obrigada por me direcionares os caminhos. Sem esquecer da paciência e por acreditar em todas as minhas ideias e pelas conversas com a Nina, que sempre nos trazem boas recordações e novas histórias.

Ao meu orientador Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros por me aceitar como doutoranda e pelos conhecimentos adquiridos em nossas conversas.

À professora Maria José Damiani Costa, pelas conversas, pelas trocas de figurinhas, pelos frutos gerados na qualificação, que foram primordiais para chegarmos até aqui, pelos diálogos sobre a tradução. Também agradeço à professora Clélia, pelas importantes contribuições durante a qualificação que enriqueceram a pesquisa.

Também devo agradecer à grande família Bareiro, em nome da Marilis Bareiro, quem com um grande carinho, ajudou-me e, mesmo ao meio de seus compromissos, parava para dar-me aulas de literatura paraguaia. Foram momentos de grande importância para a finalização desta pesquisa.

Aos demais professores da banca de defesa por tão prontamente aceitarem este desafio, em especial ao Professor Dr. André Cechinel por aceitar presidir a banca na ausência do meu orientador e também por fazer parte da banca examinadora. A Professora Dra. Mirella Giracca por sua resposta rápida e sua disposição para compor esta banca, e por fim mas não menos importante a Professora Dra. Esthér Palácios por me dar a honra de participar de minha defesa.

À Universidade Federal de Santa Catarina e, também, ao programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução pela incrível oportunidade e desafiadora jornada que se apresentou, paulatinamente, ao longo desses 6 anos de doutorado.

À CAPES, por fazer parte de uma conquista não somente minha, mas também de outras tantas mulheres, pelo apoio financeiro, e ainda, por me proporcionar duas licenças maternidades. Dessa forma, tive a dedicação exclusiva como pesquisadora e acadêmica e sem esquecer da materna e mãe.

*Cerremos los ojos, el viaje es imaginario y nos conduce a la Tierra
sin Mal. Karai Rubén nos guía. (JIMENO-GRENDI, 2001)*

RESUMO

Partindo da compreensão de que o texto poético é território de resgate da sociedade e fonte de reativação das sensações de um determinado indivíduo que está inserido em um contexto sócio histórico cultural, esta pesquisa pretende apresentar as diferentes sensações poéticas evocadas na obra do poeta paraguaio Rubén Bareiro Saguier, *A la Víbora de la Mar* (1977), bem como reconstruí-las durante a tradução dos minipoemas ao português brasileiro. Na obra, através desse alento poético unido a outras vozes, o autor retrata a vida no campo e a cultura dos povoados de descendência guarani no Paraguai. Utilizando dos preceitos da teoria funcionalista dos estudos da tradução proposta pelos teóricos Reiss & Vermeer (1984/1996) e Nord (1988/1991) e evidenciando que para que cada tradução atinja o seu propósito comunicacional, deve estar dirigida a um leitor meta. A tradução é tida, então, como um elo de aproximação entre culturas distintas. Haroldo de Campos (1977 / 1994 / 2013) contribui com a reflexão de que a tarefa do tradutor é defrontar com as impossibilidades quando se permite a “reimaginação”, “transcrição” e “reconstrução” da obra composta em idiomas diferentes. Nesse sentido, os estudos da tradução é uma área interdisciplinar que permite a aproximação com outras áreas do conhecimento, entre elas a literatura. Assim, além da análise e identificação das sensações poéticas que aparecem no corpus nosso propósito é traduzir e comentar as estratégias tradutórias em busca da reconstrução das mesmas. Nesta pesquisa, os autores como Fernando Pessoa (1965 and 1966), Barros (2005), Collot (1997), Ferreira (2010b), Lins (2020), Kupssinskü and Saraiva (2018), e Alfredo Bossi (2010) direcionaram nossas análises sobre as sensações poéticas encontradas nos mini-poemas.

Palavras-chave: Tradução e Reconstrução. Tradução Cultural. Sensações poéticas. Minipoemas

RESUMEN

Partiendo de la comprensión de que el texto poético es territorio de rescate de la sociedad y fuente de la reactivación de las sensaciones de un determinado individuo inserido en un contexto social, histórico y cultural. Este estudio busca presentar las diferentes sensaciones poéticas evocadas en la obra del poeta paraguayo Rubén Bareiro Saguier, *A la víbora de la mar* (1977), bien como la reconstrucción de ellas durante la traducción de los mini-poemas al portugués brasileño. En la obra, tras de ese aliento poético, aliado y unido a otras voces, el autor retrata la vida del campo y cultura de los pueblos de descendencia guaraní en el Paraguay. Utilizando los preceptos de la teoría funcionalista de los estudios de la traducción propuesto por los teóricos Reiss y Vermeer (1984/1996) y Nord (1988/1991), evidenciando que para que cada traducción llegue a su propósito comunicativo, esta debe estar dirigida a un lector meta. La traducción es dicha como un enlace de aproximación entre cultura distintas. Haroldo de Campos (1977/1994/2013) contribuye con la reflexión de que la tarea del traductor es afrontar con las imposibilidades cuando se permite la “reimaginación”, “transcripción” y “reconstrucción” de la obra compuesta en idiomas diferentes. En este sentido los estudios de la traducción es un área interdisciplinar que permite la aproximación de otras áreas de conocimiento, entre ellas la literatura. Así, además de analizar e identificar las sensaciones poéticas presentes en los mini-poemas nuestro propósito es traducir y comentar las estrategias traductóricas en la búsqueda por la reconstrucción de ellas. En este estudio, los autores como Fernando Pessoa (1965/1966), Collot (1997), Barros (2005), Ferreira (2010b), Lins (2020), Kupssinskü e Saraiva (2018) e Alfredo Bossi (2010) direccionaron nuestro análisis sobre las sensaciones poéticas encontradas en los mini-poemas.

Palabras clave: Traducción y Reconstrucción. Traducción Cultural. Sensaciones poéticas. Mini-poemas.

MBOAPU´A

Ojeikuaaháicha, haipyre ñe´épotýva ha´ehahína tenda yvypóra hekosãsoha ha avei pe hemiandu ykua yvu oíhaichaite ha´e hekohápe, hembiasa ha ñarandukuaápe. Ko ñehesa´ýijo oikuaaukase opaichagua temiandu ñe´éyvotýva heñoiva ñe´épapára paraguái, Rubén Bareiro Saguier, rembiapohaípe. *A la vibora de la mar* (1977) ojehaijehaguéicha hikuái oñemoñe´éasakuévo ñe´époty´iháicha portugués brasilguápe. Haipyrépe, tapicha ipytũhe yvotýva, ojoaju ha oñemoirũvo ambuéva ndive, omoha´anga tapicha guaraní ñemoñare reko okarayguáva, oiporukuévo omopyendaháicha pe *teoría funcionalista de los estudios de la traducción* he´ihaguéicha Reiss ha Vermeer (1984/1996) ha Nord (1988/1991). Ohechaukávo opa ñe´éasa oĝuahẽ haĝua oñeikũmbyhaitépe, ojeikuaaporáva´erã mavaitépa omoñe´éta. Ñe´éasa ojepytaso omo´aĝui haĝuáicha ohóvo umi arandukuaa ñambuéva ojuehegui. Haroldo de Campos (1977/1994/2013) he´i ñe´éasahára rembiapohahína upe ohenonde´a ikatu´ýva ha omoheñoi pe jehaipyre ñe´ẽ ambuepegua oimo´ajeývo, ohaijeývo ojehaihagueichaite ha omopu´ãjeývo. Upéicharõ, ñe´éasa rehegua ñehesa´ýijo hakã hetahína ha omo´aĝui ojuehegui ambue kuaapy, umíva apytepe ñe´éporãhaipyre. Upéicha, ojehechakuaa ha oñehesa´ýijo rire temiandu ñe´éyvotýva ñe´époty´ípe oíva, oñeñe´ẽ ha oñeñe´éasase ojeipyahajey rire ñe´épapára ñe´éasahára oiporavo rire ñe´énguéra. Ko kuaapýpe, Fernando Pessoa (1965/1966), Collot (1997), Barros (2005), Ferreira (2010b), Lins (2020), Kupssinskü e Saraiva (2018) ha Alfredo Bossi (2010) ombohapejey temiandukuéra ñehesa´ýijo ñe´époty´ípe oíva.

ABSTRACT

Based on the understanding that the poetic text is a territory of social retrieval and a source for the activation of sensations of a certain individual who is inserted in a specific historical and sociocultural context, this study aims at presenting the different poetic sensations that arise in the work *A la Víbora de la Mar* (1977) by the Paraguayan poet Rubén Bareiro Saguier, and at re(constructing) them during the process of translating the short poems into Brazilian Portuguese. In his work, the author connects a poetic tone to other voices in order to portray life in the countryside and the culture of the people with guarani descent in Paraguay. This study makes use of the principles of functionalist theory of translation studies proposed by Reiss & Vermeer (1984/1996) and Nord (1988/1991), which highlights that, in order for each translation to meet its communicative purpose, it must aim at the target reader. Thus, from this perspective translation is seen as a connection between different cultures. Haroldo de Campos (1977/ 1994 / 2013) adds to this discussion by stating that the task of the translator is to face the impossible by allowing him/herself the exercise of “reimagining”, “transcribing” and “reconstructing” the work in different languages. In this sense, the area of translation studies is interdisciplinary and establishes approximations with other areas of knowledge, such as the one of literature. In this context, besides analyzing and identifying poetic sensations in the corpus, the objective is to translate and discuss the process of searching for the reconstruction of such sensations, that is, the lexical choices used by the poet/translator. In this piece of research, authors such as Fernando Pessoa (1965 and 1966), Barros (2005), Collot (1997), Ferreira (2010b), Lins (2020), Kupssinskü and Saraiva (2018), and Alfredo Bossi (2010) guide the analysis of the poetic sensations identified in the short poems.

.

Keywords: Translation and (Reconstruction). Cultural Translation. Poetic sensations. Short poems.

.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Jornal Cabichuí	72
Figura 2 - Revista CUENCO/ ALCOR	Erro! Indicador não definido.
Figura 3 - Capa da primeira edição de <i>A la víbora de la mar</i> . Bareiro Sagueir, 1977.	101
Figura 4 - Contracapa da primeira edição de <i>A la víbora de la mar</i> . Bareiro Sagueir, 1977.....	101
Figura 5 - Dedicatória da primeira edição de <i>A la víbora de la mar</i> , 1977.....	102
Figura 6 - Contracapa da primeira edição de <i>A la víbora de la mar</i> . Bareiro Sagueir, 1977.....	102
Figura 7 - Imagem das marcas dos cavalo	115

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Aplicação do Modelo didático de Nord.....	31
Quadro 2: Funções comunicativas	41
Quadro 70 - Análise minipoema 06 HISTÓRIA ANTIGA.....	111
Quadro 71 - Análise do minipoema 07 INFÂNCIA	113
Quadro 73 - Análise do minipoema 13 MADRUGADA	116
Quadro 74 - Análise do minipoema 15 SESTA.....	118
Quadro 75 - Análise do minipoema 22 GALOPE	121
Quadro 76 - Análise do Minipoema 33 SESTA	125
Quadro 77 - Análise do mini-poema 43 VIR A SER.....	126
Quadro 78 - Análise do minipoema 46 CONJURO	127
Quadro 79 - Análise do mini-poema 48 MEMÓRIA.....	129
Quadro 80 - Análise do mini-poema 55 RESSURREIÇÃO	132
Quadro 81 - Análise 02 do mini-poema MEU PAÍS	136
Quadro 82: Análise minipoema 01 FRUTUOSO	145
Quadro 83: Minipoema SEPARAÇÃO.....	158
Quadro 69: Análise do mini-poema Clareira.....	159
Quadro 4 - Minipoema DESCAMPADO	173
Quadro 5 - Minipoema FISURAS.....	173
Quadro 6 - Minipoema HISTÓRIA ANTIGA.....	174
Quadro 7 - Minipoema INFÂNCIA	174
Quadro 8 - Minipoema O POVOADO.....	174
Quadro 9 - Minipoema ANCESTRAL.....	174
Quadro 10 - Minipoema PRENÚNCIO DA CHUVA	175
Quadro 11 - Minipoema PRESSÁGIO.....	175
Quadro 12 - Minipoema MEU CAVALO MORTO	175
Quadro 13 - Minipoema MADRUGADA	175
Quadro 14 - Minipoema A MANHÃ	176
Quadro 15 - Minipoema SESTA.....	176
Quadro 16 - Minipoema ENTARDECER.....	176
Quadro 17 - Minipoema A NOITE	177
Quadro 18 - Minipoema ALTASHORAS	177

Quadro 19 - Minipoema VERÃO	177
Quadro 21 - Minipoema O RIO	178
Quadro 22 - Minipoema GALOPE	178
Quadro 23 - Minipoema NO MEIO DO CAMINHO	178
Quadro 24 - Minipoema POENTE.....	178
Quadro 25 - Minipoema PAISAGEM.....	179
Quadro 26 - Minipoema CREPÚSCULO INVERNAL	179
Quadro 27 - Minipoema ESTIVAL	179
Quadro 28 - Minipoema INVERNAL.....	180
Quadro 29 - Minipoema ESTAÇÕES	180
Quadro 30 - Minipoema INVERNO	180
Quadro 31 - Minipoema INFÂNCIA	180
Quadro 32 - Minipoema ADOLESCÊNCIA	181
Quadro 33 - Minipoema SESTA.....	181
Quadro 34 - Minipoema TARDEZINHA.....	181
Quadro 35 - Minipoema ARCIFINIOS	182
Quadro 36 - Minipoema MAGIA	182
Quadro 37 - Minipoema DANÇA DAS HORAS	182
Quadro 38 - Minipoema IMINÊNCIA	182
Quadro 39 - Minipoema LUA CHEIA.....	183
Quadro 40 - Minipoema INVERNO	183
Quadro 41 - Minipoema INVERNO	183
Quadro 42 - Minipoema CHUVA.....	184
Quadro 43 - Minipoema DEVIR.....	184
Quadro 44 - Minipoema TRISTEZA	184
Quadro 45 - Minipoema PLUVIAL	184
Quadro 46 - Minipoema CONJURO.....	185
Quadro 47 - Minipoema PAÍS MEDITERRÂNEO.....	185
Quadro 48 - Minipoema MEMÓRIA.....	185
Quadro 49 - Minipoema VINTONA	185
Quadro 50 - Minipoema AUSÊNCIA	186
Quadro 51 - Minipoema SEPARAÇÃO.....	186
Quadro 52 - Minipoema RETORNO	186

Quadro 53 - Minipoema A VIDA PERDURÁVEL.....	186
Quadro 54 - Minipoema ETERNIDADE	187
Quadro 55 - Minipoema RESSURREIÇÃO.....	187
Quadro 56 - Minipoema TEMPOS	187
Quadro 57 - Minipoema LÚCIFER	187
Quadro 58 - Minipoema TELEOLOGIA	188
Quadro 59 - Minipoema A CAVERNA	188
Quadro 60 - Minipoema VIAGEM	188
Quadro 61 - Minipoema AMOR.....	189
Quadro 62 - Minipoema ESQUECIMENTO.....	189
Quadro 63 - Minipoema RECORDAÇÃO	189
Quadro 64 - Minipoema BIOGRAFIA.....	189
Quadro 65 - Minipoema COSTUMES DA MORTE.....	190
Quadro 66 - Minipoema NO TERCEIRO DIA	190
Quadro 67 - Minipoema RESSURREIÇÃO DA CARNE	190
Quadro 68 - Minipoema MORTE	190

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

TF = Texto-fonte, base ou de partida

TT = Texto traduzido, texto-meta ou de chegada

LB = Língua-base ou de partida

LM = Língua-meta ou de chegada

RBS = Rubén Bareiro Saguier

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	16
CAPITULO 1 – A TRADUÇÃO: NO TRATAMENTO DAS SENSações POÉTICAS COMO ELEMENTOS CULTURAIS NA TRADUÇÃO FUNCIONALISTA	25
1.1 A tradução através da perspectiva da Teoria Funcionalista de Reiss, Vermeer e Nord.....	25
1.1.1 <i>Barreiras culturais: as estratégias tradutórias para a tradução funcionalista poética</i>	40
1.2 O diálogo entre a tradução funcionalista e a tradução poética: busca pela (re)construção das sensações poéticas para outro entorno cultural.....	45
1.2.1 <i>Sensações poéticas: um fenômeno da (re)construção cultural da tradução poética...</i>	51
1.2.1.1. <i>Imagéticas: a evocação dos sentidos na sensação poética</i>	54
1.2.1.2 <i>Paisagem Poética: a utilização dos sentidos para interpretar e identificar um determinado lugar</i>.....	56
1.2.1.3 <i>Memória da infância: a recordação de seu alento poético</i>	58
1.2.1.4 <i>Memória da repressão na ditadura paraguaia um testemunho sócio-histórico cultural resconstruído nas sensações poéticas</i>	61
CAPÍTULO 2 - LITERATURA PARAGUAIA: UM REGISTRO CULTURAL NAS ENTRELINHAS DE UMA RIQUEZA HISTÓRICA LITERÁRIA	66
2.1 A literatura paraguaia: vozes que contam a história de uma sociedade.....	66
2.2 Minipoema: um gênero guarani que alcança a (re)construção das sensações poéticas.....	79
CAPÍTULO 3 – RÚBEN BAREIRO SAGUIER: MINIPOEMAS MÉMORIAS DA INFANCIA EM VILLETA DEL GUARNIPITAN.....	84
3.1 Rubén Bareiro Saguier: minipoemas memórias da infância Ubén Bareiro Saguier: minipoemas memórias da infância em Guaranipitan.....	84
3.2 Ditadura paraguaia de Alfredo Strossner: os reflexos nos minipoemas de Rubén Barbeiro Saguier cenário histórico/político e cultural.....	93

CAPÍTULO 4 – APRESENTAÇÃO DO CORPUS E PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS PARA A TRADUÇÃO DOS MINIPOEMAS DE RUBÉN BAREIRO SAGUIER.....	98
4.1 A construção dos poemas: A la víbora de la mar os minipoemas de Rubén Bareiro Saguier.....	98
5 ANÁLISES E COMENTÁRIOS DOS MOVIMENTOS TRADUTÓRIOS NOS MINIPOEMAS DO POETA PARAGUAIO.....	105
5.1 Análise dos minipoemas: comentários sobre a aplicação da Teoria Funcionalista no diálogo com os pressupostos de Haroldo de Campos.....	105
<i>5.1.1 Minipoemas categorizados como pertencentes a Sensação poética: Memórias da Infância.....</i>	<i>109</i>
<i>5.1.2 Minipoemas categorizados como pertencentes a Sensação poética: Paisagem poética.....</i>	<i>135</i>
<i>5.1.3 Minipoemas que são categorizados como pertencentes a Sensação poética: Memórias da repressão da ditadura paraguaia.....</i>	<i>146</i>
5.2 Os minipoemas de A la víbora de la mar: o corpus e sua tradução.....	172
CAPÍTULO 6 – CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	194
REFERÊNCIAS.....	199
ANEXOS	204

1 INTRODUÇÃO

Sou filha de paraguaios, nascida em Florianópolis, Brasil e com isso, amante de uma cultura¹ “ajena”, o que explica o bilinguismo proveniente do meu lado materno e paterno. Comento tal fato; pois, somente no instante em que precisei decidir os caminhos e os voos que buscamos na Universidade, percebi a riqueza de poder vivenciar e trabalhar tudo isso no meio acadêmico. A partir desse momento, minha admiração e reconhecimento pela cultura e pelo povo paraguaio/guarani se destacaram quando entrei no curso de Letras Espanhol da Universidade Federal de Santa Catarina em março de 2009.

Já na sexta fase do curso, pude realmente unir a minha vida acadêmica, minhas origens e a minha admiração pela cultura paraguaia, cuja as significações abrigam muito mais do que um simples “tereré²” ou de um “chipa guasú³” servidos em minha casa rotineiramente, mas sim, de uma infinidade de expressões cultivadas ao longo dos anos que transparecem a história e o amor por um país.

Em uma aula de Literatura, ouvi a professora Alai Diniz falar sobre autores paraguaios como Roa Bastos e Rubén Bareiro Saguier⁴ (RBS) e orgulhosamente tive a oportunidade de conhecer e de aprofundar-me um pouco mais no que considero uma literatura rica e complexa. Dentre os nomes comentados pela professora, um soou-me familiar, pois resultava de um “pretendente” de minha tia Avó Marlene cujas muitas histórias ouvi contar. Assim, tanto em aula como em casa, fui conhecendo e explorando mais a obra de RBS que, junto com os estudos da tradução, despertou em mim grande interesse e me permitiu explorar o lado bilíngue e multicultural apresentado e enaltecido pelo autor.

A partir de então, dos Estudos Literários e dos Estudos da Tradução, tive acesso e pude sentir as sensações promovidas pelos mais diversos autores, gêneros, estilos literários, multiplicidade cultural, teóricos e teorias tradutórias. Logo, tais fatores fizeram com que os estudos feitos por mim fossem aprofundados cada vez mais no povo bilíngue paraguaio. Por fim, no TCC (trabalho de conclusão de curso), como resultado desse interesse, realizei a

¹ Conjunto dos hábitos sociais e religiosos, das manifestações intelectuais e artísticas, que caracteriza uma sociedade. Conjunto dos conhecimentos adquiridos; instrução: sujeito sem cultura. Ação, efeito ou modo usado para tratar a terra ou as plantas; cultivo.

² Tereré ou tererê é uma bebida típica sul-americana, feita com a infusão da erva-mate em água fria. De origem guarani, pode ser consumida com limão, hortelã, entre outros.

³ Chipa Guasú é uma torta de milho cozida ao forno originária do Paraguai, presente no Mato Grosso do Sul e no nordeste argentino onde também é chamado de “pastel de choclo”, nome pelo qual esse alimento é conhecido em vários países da América do Sul.

⁴ Nas próximas referências a Rubén Bareiro Saguier, utilizaremos RBS

tradução do guarani ao português de poemas presentes no livro *A la vibora de la mar* (1977) do autor RBS.

Um momento que creio ser relevante e muito importante de recordar foi quando, em uma viagem ao Paraguai, tive a oportunidade de encontrá-lo. Nesse encontro, pudemos conversar e saciar algumas de minhas perguntas e curiosidades. Muito imatura e muito nervosa por estar diante de um grande escritor, não aproveitei tudo que nos dias atuais teria aproveitado. Era uma tarde de janeiro, um dia de calor típico paraguaio, quando passamos umas horas juntos, corrigindo meu TCC e conversando sobre a tradução, a Língua e a cultura Guarani.

Durante o mestrado a teoria Funcionista dos Estudos da Tradução, também se fez presente na minha pesquisa. Nela, analisei um fato noticioso, orientada pela Professora Dra. Maria José Damiani Costa, utilizando trabalhos escritos em português, espanhol e guarani. Rubén, mais uma vez, fez parte desse momento, ao aceitar ser meu coorientador, ajudando-me na tradução do guarani. Porém, em 25 de março de 2014, no último ano do meu mestrado, ele partiu, deixando seu legado literário e o material rico que ilustra o multiculturalismo paraguaio.

Agora no doutorado, pude reunir a literatura paraguaia, utilizando uma das obras de RBS, não apenas por admiração e por homenagem a sua figura e legado, mas por descobrir em suas obras as sensações que sinto pela nossa mesma terra amada, e assim, “juntando com a cachaça nossa de cada dia”, como diria uma grande professora que tive no programa de Estudos da Tradução, Meta Elizabeth Zipser, ao se referir as perspectivas da tradução funcionalista. Uni dois pontos para os meus estudos, com os quais me encantei durante esse caminho percorrido no meio acadêmico.

Foi através das leituras e da dedicação ao engrandecimento e prestígio da cultura paraguaia que as obras de RBS me encantaram e me fizeram viajar pela história e literatura desse país, já que em seus poemas encontrei muito das memórias do autor, dos sofrimentos da ditadura e da solidão do exílio.

O escritor paraguaio em questão se especializou em poesia e, ao longo de sua trajetória, obteve o merecido reconhecimento por inúmeros concursos. Entre eles salientamos:

- O Concurso Ateneo Paraguayo, Assunção, 1952;
- O Concurso de Contos – Revista Panorama, Assunção, 1954;
- O Concurso de Poesia Latinoamericana – Revista Imagem. Caracas, 1970;
- O Concurso Internacional de Cuentos – *Casas de las Américas*. La Habana, 1971;

- Declarado Professor de Arte – Literatura – *Congreso de la Nación* – Assunção, 2005
- Prêmio Nacional de Literatura – Assunção, 2005.

RBS também cultivou em sua obra alguns ensaios, narrações e críticas literárias. Foi um intelectual com grande destaque: primeiramente como professor universitário na Universidade de Paris VIII, depois como Diretor da C.N.R.S. na seção de etnolinguística e, finalmente, desde a queda do ditador em 1989, como embaixador do Paraguai na França, onde se tornou o grande responsável por contribuir e a difundir a língua e a cultura guarani pelo mundo.

Para adentrarmos, portanto, na questão da teoria dos Estudos da Tradução, utilizada neste estudo para as traduções dos mini-poemas, fá-se necessário comentarmos a trajetória histórica, de acordo com o compartilhamento de determinados conhecimentos junto à sociedade, a qual carrega o conceito de “transposição linguística” do TT em relação ao TF, quer dizer que no ato tradutório são mantidas “à risca” as informações do TF. Mas, como estudiosos da área, compreendemos que nem tudo está resolvido assim: entendendo que o termo tradução possui diversas definições, compreensões e entendimentos de acordo com as correntes teórica que o abordam como objeto de reflexão e estudo.

Zipser (2002) contribui para o viés Funcionalista, reconhecendo a tradução como um processo de construção cultural entre línguas. Assim, o ato de traduzir é apresentado como o encontro de uma nova cultura, ou seja, construindo com uma comunicação intercultural. Para abordar a tradução como uma atividade intercultural, é necessária a compreensão de língua e cultura como fatores relevantes, imprescindíveis e complexos que precisam ser levados em consonância no momento da atividade tradutória.

Para a perspectiva funcionalista dos estudos da tradução, o tradutor deve apresentar um certo domínio da língua estrangeira, a qual está relacionada a apropriação e ressignificação das palavras em ambos os sentidos linguísticos e culturais. Sendo assim, a tradução não está ligada somente à transferência de palavras por palavra, quer dizer, a maneira como é encontrada no dicionário, na simples questão do significado ao objeto, do mundo ao qual a palavra se refere, ou, ainda, na descrição das propriedades do seu referente, mas sim, aos sentidos culturalmente construídos, ao subjetivo, pertencendo à visão de mundo de cada indivíduo, já que as palavras possuem significados que ultrapassam os mencionados em dicionários. (ROLÓN, 2014, p. 20)

Durante o processo tradutório, o tradutor consciente de sua atividade busca manter um elo entre a língua e a cultura, procurando assim, na semântica, seu facilitador para um ponto de

equilíbrio na construção da comunicação do texto a ser traduzido. Esses elementos culturais são compreendidos nesses estudos como fatores determinantes, através dos quais o texto revela as situações que ocorrem em um determinado contexto sócio histórico e cultural. Com a definição dos Culturemas conteúdo das palavras, conseguimos estabelecer seu sentido culturalmente. Para Nord (1999) e Molina (2001) a formação da barreira cultural se dá pela necessidade de uma maior atenção e conhecimento bi ou multicultural para que, assim, o tradutor alcance a compreensão devida do sentido na cultura meta.

Sendo assim, o tradutor é visto como um mediador cultural, já que estará promovendo a compreensão das definições que fazem parte de um determinado grupo social. Para evitar as conclusões ambíguas, fá-se necessário o estudo adequado e simultâneo da língua e da cultura. Assim, o tradutor obterá um adequado nível de compreensão sócio-histórico e cultural do texto meta e, assim, atingirá seu público-alvo. Esse processo de construção do texto traduzido com a função de comunicar para um determinado público será estabelecido tanto no ato tradutório quanto na reconstrução do texto.

Haroldo de Campos (1994), por sua vez, trata a tarefa de tradução como um processo singular de arte, um impulsionador de interações entre línguas e culturas. Para ele, a tradução é um processo que une autores, espaço e tempo, línguas, cultura e obras, é o encontro do diálogo e das relações entre culturas e épocas em um determinado contexto sócio-histórico e cultural. Campos afirma que a tradução tem o papel de criação, já que não é uma cópia e sim, a transposição do original para o texto traduzido através da língua e da vivência cultural do tradutor. Extrair algo do original é a grande realização da tradução.

Com base nisso, o presente estudo tem como objetivo realizar a tradução e a análise dos mini-poemas presentes na obra de RBS, 1977, *A la víbora de la mar*, considerando o contexto de um país bilíngue (guarani e espanhol), tendo como foco os movimentos linguísticos e semióticos na construção das sensações poéticas favorecidas pelos poemas. Para alcançar tal objetivo, buscaremos identificar as sensações poéticas presentes nos minipoemas e categorizá-las, destacando a busca pela reconstrução tradutória dessas sensações poéticas de uma cultura para outra.

Ao tratarmos o gênero textual minipoemas, acreditamos contribuir com a ampliação das pesquisas na interface tradução, poesia e cultura, pois, compreendemos que o gênero é um fator importante para alcançar a proposta de tradução. Assim, ao evocar as sensações poéticas dos mini-poemas traduzidos para o português brasileiro, buscamos impor movimentos específicos

que tecidos com base no texto meta em que as distintas marcas culturais são refletidas pelas línguas e contextos sócio histórico e cultural.

Para alcançar nosso propósito, temos como base as seguintes perguntas norteadoras:

- Quais são as sensações poéticas mais evidentes apresentadas pelo poeta/tradutor?
- Como traduzir as sensações poéticas na (re)construção de um mini-poema sinestésico para um público-alvo distinto?

Após esses resgates teóricos, propostos para a compreensão e aprofundamento da temática, apresentamos nosso *corpus* de análise: um livro, *A la víbora de la mar*, que contém 68 mini-poemas, escritos em espanhol na variante paraguaia, por RBS (1977) e cuja estrutura, conforme o próprio poeta, está mais próxima da construção própria do guarani do que a do espanhol.

Os mini-poemas foram publicados pelo editorial *Diálogo*⁵, lançando os *Cuadernos de la Piririta*⁶ e em sua décima edição. Terminou de ser impresso em 30 de novembro de 1977, no atelier da *Escola técnica Saleciana*⁷, de Assunção (Paraguai). Contou com 500 exemplares além de 50 exemplares impressos numerados do 1 ao 50, com a ilustração de Carlos Colombino⁸, destinados ao autor, aos colaboradores e aos subscritores da edição.

A escolha por trabalhar essa vertente da literatura paraguaia se deve ao multiculturalismo existente em suas entranhas e à familiaridade da pesquisadora com ambas as culturas, espanhol e guarani. Tal familiaridade, como afirmado anteriormente, é decorrente da influência de seus pais paraguaios e do constante diálogo com as duas culturas.

Ao mencionar esse colóquio cultural, não podemos deixar de fazer uma referência ao multiculturalismo presente no Paraguai. Zarratea (2011 p. 74) explica que a sociedade paraguaia adota três subgrupos culturais que vivem à margem das duas línguas oficiais: os monolíngues em guarani paraguaio (27,66%); os monolíngues em espanhol (8,21%) e os bilíngues espanhol-guarani (58,36%). Assim, de acordo com a Constituição Nacional de 1992, o Paraguai é um país pluricultural e bilíngue, conforme art. 140:

Dos idiomas Paraguai é um país pluricultural e bilíngue. São idiomas oficiais o castelhano e o guarani. A lei estabelecerá as modalidades de utilização de um ou outro.

⁵ Foi uma iniciativa de Miguel Ángel Fernandez, no ano de 1955, inicialmente em uma audição de rádio usaram o nome *Diálogo* e em seguida, retomado como um editorial.

⁶ No ano de 1960, são impressos os primeiros *Cuadernos de la Piririta*.

⁷ Escola técnica católica.

⁸ Carlos Colombino é um artista plástico paraguaio, arquiteto, escritor.

As línguas indígenas e das de outras minorias, formam parte do patrimônio cultural da nação. (CONSTITUCIÓN NACIONAL, 1992, [tradução nossa]).⁹

Destacamos que a língua guarani comentada neste estudo não se trata do guarani descolonizado, já que a comunicação da população do Paraguai se dá, em grande parte, com o guarani paraguaio, ou melhor, o guarani *yopará*, língua mais utilizada pela população paraguaia e caracteriza-se pela mistura entre o espanhol e o guarani. Canese e Corvalán (1987, p. 13-15) apresentam o *yopará* como “mistura” — a destacar que o *yopará* significa por consequência da mistura do Guarani com o Espanhol. Ambas as línguas são expressões de duas culturas diferentes que se influenciam mutuamente.

Foi a partir da Constituição de 1992 que o guarani foi promovido à língua oficial. Porém, o guarani que é mencionado na Constituição de 1992 é uma língua artificial, conforme as palavras de Ramón Silva¹⁰(2014), visto que, no ensino escolar, os professores são responsáveis por ensinar o guarani puro que, na realidade, não é utilizado. Ou seja, há um distanciamento entre língua ensinada e aquela realmente utilizada pela população. Sendo assim, esse ensino tem pouca relação com a língua aplicada pelos falantes.

Nesse sentido, dentre as habilidades requeridas para que um tradutor seja considerado consciente em sua tarefa está/há um vasto conhecimento cultural. Mais que isso, o ideal é que esse tradutor possua um excelente conhecimento entre as culturas do país de origem e as do país de chegada a serem trabalhadas; pois, dessa maneira, ele saberá muito bem quando as sensações presentes nos textos devem ser mais explicadas, exploradas ou quando elas não precisam de maiores explicações, devido ao conhecimento e familiaridade com os leitores de origem e os de chegada.

Por esse motivo Campos (1994), apresenta a tradução como uma reinvenção para outros contextos e situações comunicativas, sempre direcionadas ao leitor final e marcadas culturalmente, ou seja, a tradução é uma atividade intercultural baseada na língua e na cultura que são fatores indispensáveis. Ao traduzir do espanhol paraguaio para português é necessário, portanto, reconhecer essas especificidades citadas do Paraguai.

O domínio de uma língua estrangeira é um conhecimento que pressupõe a apropriação de sentidos. Para a tradução, esse conhecimento colabora no que diz respeito a discutir a questão

⁹ *DE LOS IDIOMAS El Paraguay es un país pluricultural y bilingüe. Son idiomas oficiales el castellano y el guaraní. La ley establecerá las modalidades de utilización de uno y otro. Las lenguas indígenas, así como las de otras minorías, forman parte del patrimonio cultural de la Nación.*

¹⁰ Nascido em Assunção/ PY, em 1954, trabalhando a mais de 20 anos na televisão e rádio como comunicador e mediador cultural entre o guarani e o espanhol, também é poeta bilingue, professor, jornalista e tradutor.

das escolhas de palavras na construção de um texto através de teorias que conduzam à tradução intercultural. Essa proposta está baseada no fato de que na tradução não se detém a somente em traduzir a significação como a encontramos no dicionário, e sim, na associação do significado e ao objeto do mundo ao qual a palavra se refere ou à descrição das propriedades do seu referente, ou aos sentidos culturalmente construídos, ao subjetivo, à visão de mundo de cada indivíduo.

Assim, como afirmado anteriormente, ao realizar um projeto de tradução o tradutor deve ter sempre em mente estes dois pontos importantes: a língua e a cultura. Pois, ao entender o sentido das palavras estabelecido culturalmente, o tradutor estará promovendo a mediação dos significados compreendidos por um determinado grupo social e, com o estudo minucioso e simultâneo da língua e da cultura, evitando conclusões ambíguas e alcançando a compreensão da mediação cultural por parte dos leitores meta. Diante do exposto, reiteramos que selecionamos o corpus nessa pesquisa traduzimos os 68 mini-poemas contemplados no livro *A la víbora de la mar*, do escritor paraguaio RBS. Propomos nesta tese:

1. traduzir os mini-poemas selecionados;
2. identificar as sensações poéticas presentes em cada um deles;
3. categorizar os mini-poemas conforme as sensações poéticas identificadas;
4. pontuar as reconstruções sensoriais: como as a sensações poéticas foram reconstruídas/traduzidas de uma cultura para outra, comentando as estratégias tradutórias utilizadas.

Esta pesquisa foi tecida com o propósito de identificar e analisar as sensações poéticas presentes nos mini-poemas e traduzi-las ao português brasileiro, respeitando as diferentes vertentes da cultura paraguaia – o bilinguismo guarani/espanhol – e categorizá-los, abordando a tradução como representação cultural. Para tanto, é dado enfoque às marcas intertextuais sinestésicas culturais nos mini-poemas presentes na obra *A la víbora de la mar* (1977) de Rubén Bareiro Saguier, publicada nesse cenário bilíngue e multicultural, o qual é levado em consideração na tentativa da reconstrução textual ao português. Ressaltamos que os mini-poemas são escritos em espanhol, porém, como citado anteriormente, foram escritos em “forma de rebeldia” em que o poeta utilizou da estrutura gramatical do guarani.

Este trabalho tem como objetivo:

- 1) um objetivo: apresentar o poeta Rubén Bareiro Saguier e a sua obra da cultura paraguaia, no texto fonte e em português, trazendo traduções próprias, buscando torná-la acessível aos leitores que não possuem acesso aos textos fonte, e, com isso, contribuir para

amenizar o espaço da ausência dos mini-poemas deste importante poeta de língua hispânica no Brasil.

2) uma metodologia: sistematizar e investigar algumas questões sobre as estratégias de tradução dos mini-poemas e definir os seus parâmetros linguísticos, literários e tradutórios. A partir deste mapeamento de recursos linguísticos dos mini-poemas e das estratégias de tradução utilizadas como uma contribuição à reflexão sobre a tradução poética.

3) uma prática: identificar, categorizar e analisar, refletir criticamente sobre as estratégias tradutórias e os limites dos procedimentos de tradução funcionalista no caso dos mini-poemas com características linguísticas tão específicas do bilinguismo paraguaio, sobre a relação entre o texto fonte e o texto traduzido e da tradução como mediação cultural.

Dentro deste cenário, nossa tese sera apresentada da seguinte maneira:

Introdução: Capítulo destinado à introdução da temática e metodologia, trazendo os questionamentos das perguntas de pesquisa. Partindo de uma breve contextualização do cenário exposto nesta pesquisa e da abordagem sobre a união das culturas em questão, apresentaremos o *corpus* da pesquisa

Capítulo 1: Os elementos intertextuais culturais presentes na tradução serão aprofundados neste capítulo, um diálogo que também trata da tradução funcionalista e do conceito da tradução como representação cultural e ampliaremos tal conceito com a interface entre os estudos da tradução e a poesia, trazendo as contribuições da intertextualidade aplicada às sensações poéticas como um resgate da reconstrução cultural do poema e tecendo sobre o fenômeno das sensações poéticas trabalhadas neste estudo;

Capítulo 2: Apresenta a Literatura Paraguaia. Neste capítulo, também abordaremos o gênero textual mini-poema e suas especificidades, trazendo alguns elementos importantes da estrutura gramatical singular que possuem os *Kotyú*;

Capítulo 3: Destinamos este capítulo para a explanação sobre o poeta e suas vivências, e assim aproveitamos para comentar sobre o cenário sócio histórico/político e cultural da ditadura paraguaia de Alfredo Stroessner;

Capítulo 4: Nesse momento, consolidamos os propósitos do estudo e os procedimentos metodológicos; ficou reservada para este capítulo a apresentação das traduções e, logo, os comentários que tecem nossas análises dos minipoemas. e,

Capítulo 5: Retomamos os pontos mais importantes dos Estudos da Tradução, logo, trazemos nas propostas tradutórias com seus comentários que tecem nossas análises dos mini-

poemas sobre as categorizações da sensação poética apontando os elementos culturais (culturemas), Trazemos 41 discussões para apresentar e justificar nossas soluções.

A pesquisa se encerra com as considerações finais, em que apresentamos algumas constatações advindas e possibilidades para sua ampliação. Ao final, como suporte para os pesquisadores e leitores interessados na temática, expomos as referências bibliográficas utilizadas e os anexos com o corpus utilizado na pesquisa.

Defendemos a pertinência de nossa pesquisa através da busca pela reconstrução cultural das sensações poéticas apresentadas pelo autor e, conseqüentemente, da análise dos poemas da obra *A la víbora de la mar* — uma obra única que ilustra a história, a cultura a memória e a vida não somente do autor, mas também de grande parte dos paraguaios. Uma obra “rebelde” que “brinca” com a língua espanhola dos colonizadores, unida com a estrutura gramatical do guarani colonizado.

CAPÍTULO 1 – A TRADUÇÃO: NO TRATAMENTO DAS SENSACIONES POÉTICAS COMO ELEMENTOS CULTURAIS NA TRADUÇÃO FUNCIONALISTA

Os nossos direcionamentos, neste primeiro capítulo, destinam-se a apresentar um panorama dos paradigmas teóricos que os princípios da teoria funcionalista dos Estudos da Tradução representam em nossa base teórica como pilar delimitador deste nosso estudo. As reflexões advindas dos teóricos: Katherina Reiss (1996), Hans J. Vermeer (1986), Chistine Nord (1991; 2009) neste cenário são os elementos que nos fazem dialogar com a proposta teórica da tradução poética literária de Haroldo de Campos (1975; 1976; 1979; 1983; 2013), a qual nos aproxima da interface tradução e poesia e construirá nosso modelo de tradução literária funcionalista. Por isso, o capítulo apresenta a contextualização do que compreendemos por tradução no diálogo com a “representação cultural” de mini-poemas.

1.1 A tradução através da perspectiva da Teoria Funcionalista de Reiss, Vermeer e Nord

Os últimos cinquenta anos, um período relativamente recente, apresentou um grande desenvolvimento e avanço, com relação aos paradigmas dos estudos da tradução, e tem sido apontado como um dos momentos de grande marco para a área, tornando-se bastante significativo para os direcionamentos das pesquisas em relação à desenvolvimento e aperfeiçoamento de teorias e suas metodologias. Assim, a tradução ganha novos olhares junto a novos objetos de estudo que concretizam e materializam a área como campo independente de pesquisa no meio acadêmico, e rico pela sua interdisciplinaridade. E nesse sentido, as discussões a respeito da teoria dos estudos da tradução tem tido cada vez mais repercussão e publicações científicas. Por essa razão, diferentes autores impulsionaram as pesquisas na área dos estudos da tradução a para um o novo conceito no ato de traduzir.

A partir desse marco, as teorias da tradução promovem o diálogo dos estudos da tradução com áreas afins (antropologia, filosofia, ciências da comunicação, sociologia, psicanálise, literatura etc), ampliando as interfaces de investigação, conduzindo a tradutologia a uma característica multidisciplinar.

Percebemos que ao longo da história da tradução (GUERINI e FURLAN, 2002), a proposta tradutória estava concebida mais comumente como uma mera substituição entre palavras de línguas distintas, buscava-se a equivalência perfeita entre as línguas fonte e meta. Assim, ocorria uma “transposição” de um texto dito como original (TF), escrito em uma

determinada língua, para outra língua qualquer, de modo que os leitores-finais tivessem acesso às suas informações. Por sua vez, entre as teorias mais recentes está o Funcionalismo, que promove um “[...] rompimento com as tipologias linguísticas formais para dar lugar a uma perspectiva comunicativa, maleável, contextualizada e não arbitrária da língua [...]” (POLCHLOPEK, 2011 p. 67); com isso, gerou-se um grande impacto na compreensão do ato tradutório.

As reflexões sobre esse ato, como podemos perceber, são um assunto complexo, que implica algumas questões consideradas como fundamentais, tais como: a relações de equivalência; a “fidelidade textual”; a competência tradutória; o papel do tradutor e as estratégias tradutórias.

Foi a Alemanha do pós-guerra que se revelou como a pioneira nos estudos referentes à teoria e prática de tradução, sendo um dos países pioneiros ao formalizar o treinamento de tradutores. Assim, a partir desse panorama que são construídos os primeiros conceitos sobre a estruturação do funcionalismo.

A teoria foi proposta por Reiss (1996), Vermeer (1986), Nord (1991; 2009), apresenta o propósito de que a tradução seja vista enquanto ação, ou seja, uma interação comunicativa cujo propósito é baseado em um texto de origem e projetado para um leitor final. Para o Funcionalismo, a tradução abrange fases de suma importância que ultrapassam a identificação do texto fonte para a língua-meta. Nesse sentido, a tradução é revelada como um método complexo e deixa de ser uma simples transposição de uma língua para outra. Esta interação tem caráter dinâmico, pois está em constantes mudanças a fim de permitir que as necessidades comunicativas correspondam às modificações linguísticas e cumpram com as funções desejadas para a comunicação.

Na concepção tradutológicas iniciada pela autora Reiss (1996), a tradução ideal é aquela que respeita a função do texto-fonte (TF) e a aplica no texto-meta (TM), ou seja, a funcionalidade é mantida quando se considera o propósito e o leitor além de observar os aspectos do contexto sócio, histórico e cultural tanto do texto fonte quanto do meta. A autora Reiss (1996) destaca que a função comunicacional do TM e TF nem sempre são as mesmas, já que pode haver uma diferença entre elas, a qual ocorre durante a elaboração dos textos que serão destinados a leitores distintos. Assim, cada texto é visto como único, pois carrega as marcas do seu contexto de elaboração e terá uma função individual que deve ser considerada durante o ato tradutório. Essa noção de tradução contraria algumas das visões “tradicionalistas” que compreendem que o texto bem traduzido é aquele que respeita as noções puras de

“equivalência”, ou seja, uma busca para que o texto partida e texto de chegada sejam “iguais”; tenham a mesma função e sofram “apenas” uma pura alteração de língua. Com o amparo na linguística, as teorias funcionalistas, de maneira geral, “partem da prioridade da função comunicativa que determinadas estruturas linguísticas exercem para servir à intenção pragmática do usuário da língua e da análise de estruturas que contribuem para esta função” (WEININGER, 2000, p. 35).

No ano de 1984, a autora Reiss vincula suas pesquisas aos estudos de Hans J. Vermeer com o objetivo de afirmar que somente o domínio linguístico não fornece uma base suficiente ao tradutor para a construção de uma tradução adequada, já que para os teóricos funcionalistas “traduzir não é somente um processo linguístico, mas trata-se de um processo de intermediação cultural em que as línguas e culturas” se encontram e se comunicam. (RAMIREZ PARQUET ROLÓN, 2014, p.28)

Com a concepção deste novo paradigma o teórico Vermeer (1986) afirma que traduzir se transforma na aquisição dos saberes correspondentes a uma determinada sociedade e os conhecimentos exclusivos de um certo grupo social à que pertencente a uma cultura. Sobre isso, Vermeer (1986) destaca:

Cada cultura tem as suas formas habituais. Cada texto ou reflete tais hábitos e tradições ou diverge deles duma maneira particular [...] Se, portanto, cada cultura tem as suas expressões individuais, a tradução tanto quanto possível “literal” cria um texto de chegada na cultura de chegada que diverge do que aqui é habitual e tradicional, porque repete o que mais bem pertence a outra cultura. A tradução literal torna o texto mais distanciado do leitor de chegada do que o era para o leitor de partida (VERMEER 1986, p. 7).

A tradução Funcionalista conforme Ferreira (2012) é compreendida como uma comunicação intercultural, em que o TF e TT estão inseridos em sistemas culturais distintos. Devido a essa ocorrência, as suas funções textuais são analisadas separadamente, considerando todos os fatores de elaboração e recepção de cada um deles entendendo o texto como um todo. O texto, nesse sentido, não é se trata apenas um conjunto de palavras, pois carrega consigo uma ideologia e um contexto específico que resulta em atividades verbais dos indivíduos, atuantes em situações reais de interação social. Tendo em vista esta compreensão, é preciso levar em consideração os processos, as operações e as estratégias de interação social abarcadas e que a partir dele são refletidas e refratadas nas práticas sociais (FERREIRA, 2012).

Ao ampliar a teoria desenvolvida por Reiss, trazendo a teoria do Escopo (*Skopostheory*) Vermeer, em 1978, juntamente com a autora, afirma que a tradução possui um objetivo e um

propósito que definem as estratégias e constroem a situação comunicativa do processo de tradução. Nesse sentido, para alcançar o objetivo do TT no TM é preciso considerar o contexto de elaboração e de chegada. A *Skopostheory* está caracterizada por dois aspectos, de acordo com o que foi apresentado por Zipser e Polchlopek (2009, p. 58):

- a) Aspectos interacionais e pragmáticos da tradução determinados pelo skopos (função) que se pretende atingir no contexto-alvo;
- b) Na figura do *addressee*, isto é, receptor ou o público intencionado pelo autor no texto-fonte, justamente com seus conhecimentos culturais, expectativas e necessidades comunicativas específicas. (ZIPSER e POLCHLOPEK 2009, p.58)

Vermeer (1986) aponta como um determinado texto apresenta seus propósitos e restrições que estão entrelaçados aos seus leitores específicos e por isso, existe uma relação de dependência entre o texto, o contexto e o público alvo. O perfil do leitor deve estar rigorosamente esclarecido antes de iniciar o processo de construção do TT.

Assim, os “receptores” dos TF e TM são um dos fatores determinantes para identificar se o escopo da tradução atingiu o seu leitor, pois o texto fonte e meta só funcionam e se conclui no instante da recepção. Neste sentido, o autor/tradutor é considerado um produtor de texto que, abastecido dos escopos definidos pela cultura de partida, produz, na cultura de chegada, uma nova ferramenta comunicativa (NORD, 1991, p.11).

O tradutor é, com base na teoria Funcionalista da tradução, o responsável por adaptar o texto traduzido conforme o propósito a ser alcançado. Vermeer (1986, p. 12) ressalta que “[...] há tantas versões de um texto, ou mesmo tantos ‘textos’ diferentes, como há leituras e interpretações”. De acordo com este cenário, toda comunicação é considerado um texto que pode ter um leque de versões, ultrapassando, portanto, o conceito de texto fonte e texto traduzido (textos fixos) e abrindo a possibilidade para diversas versões de uma tradução e não necessariamente “a melhor tradução”.

Partindo desses conceitos tradutórios, Christiane Nord (1991) apresenta seu modelo linguístico-textual, inspirada nas discussões advindas de Reiss e Vermeer. O modelo foi elaborado para auxiliar na atividade tradutória e promove uma análise textual voltada à tradução, cujo propósito é estabelecer a função do TF dentro da cultura de partida. Com o objetivo propósito estabelecido. Com o propósito estabelecido, pode-se, portanto, compará-lo à provável função do TM na cultura de chegada para, então, identificar tanto os elementos que permanecerão, quanto os que serão adaptados na tradução para atingir o propósito comunicacional. Assim, Nord (1991) afirma que

A tradução é a produção de um texto-alvo funcional, mantendo a sua relação com o texto-fonte dado que, é específica de acordo com a função pretendida ou exigida do texto-alvo (*skopos*/ propósito da produção). A tradução permite que aconteça um ato comunicativo o qual, em razão da existência de barreiras linguísticas e culturais, não seria possível sem a tradução. (NORD, 1991, p. 28).

A autora amplia as reflexões traçadas pelos precursores ao estabelecer, com esse seu novo modelo, a importância da função textual e das estratégias para conseguir objetivá-las quando as definir pelo contexto do TM, e em decorrência da dificuldade de analisar separadamente o TF para conseguir atingir a função estabelecida para o TM. Assim, percebemos que a situação de elaboração (o contexto de produção) do TF não compartilha, necessariamente, da mesma situação de recepção (contexto de recepção) do TM.

Na tradução, as informações contidas nas línguas de chegada e de partida devem ser as mais semelhantes, isto é, precisa-se de uma “maior correspondência possível entre o texto fonte e o texto alvo” (NORD, 2016, p. 51). Para que se consiga realizar essa extensão, é necessário que o tradutor conheça o máximo de características envolvidas, pois cada língua, cultura e texto possuem suas especificidades. Assim, poderá fazer com que o texto alvo tenha o mesmo valor, peso ou função do texto fonte, causando o efeito desejado para quem ler. Além da competência linguística e cultural, é necessário que o tradutor compreenda a função dos elementos, conteúdo e estrutura do texto que irá trabalhar, isto é, “antes de entrar em qualquer tradução o tradutor deve analisar o texto de forma bem abrangente” (NORD, 2016, p. 15). Assim sendo, no processo tradutório, é de suma importância que o tradutor faça a análise dos elementos textuais a serem traduzidos.

A teórica alemã Nord (1991), ressalta que o contexto em que acontece a comunicação se desvenda uma das responsáveis por determinar a função no texto e nesse sentido, os fatores extratextuais (externos ao texto), tornam-se relevantes. São eles:

- Emissor;
- Receptor;
- Tempo;
- Meio;
- Lugar;
- Propósito;
- Função.

Já os fatores intratextuais (internos ao texto), conforme Nord, são:

- Tema;
- Conteúdo;
- Estruturação;
- Elementos não verbais;
- Elementos suprasegmentais;
- Sintaxe;
- Léxico;
- Efeito do texto.

A partir dessas premissas, Nord hierarquiza por razões didáticas, segundo ela mesma, os fatores externos e internos ao texto para dar conta, respectivamente, do seu contexto situacional e da estrutura linguística que deriva desse contexto. Esse modelo de análise textual pode, então, ser empregado em qualquer situação de tradução por profissionais tradutores e estudantes de tradução, considerando a inter-relação entre os fatores e presumindo que qualquer mudança no contexto de produção/recepção afeta, inevitavelmente, a estrutura linguística interna e vice-versa. A partir deste contexto, a função (*skopos*) permite analisar o texto em seu nível de acordo com sentença e acima dela, isto é, através de suas características: externas (macro) e internas (microtextuais)

Os fatores extratextuais ou externos são analisados a começar pelas informações que se tem acerca do emissor. Eles dizem respeito aos “fatores da situação comunicativa em que o texto fonte é utilizado [que] são de importância decisiva para a análise dos textos porque determinam sua função comunicativa” (NORD, 2016, p.73). Os fatores externos serão observados antes da leitura do texto de partida, o tradutor deverá ter o olhar atento e perceber a situação em que o texto é empregado. As informações detalhadas acerca do texto possibilitarão ao tradutor atingir um nível mais eficiente do processo comunicativo. Ao analisar o texto, o tradutor deve se atentar para os pormenores que envolvem a língua de partida e as características que envolvem a língua de chegada. É, portanto, natural que o tradutor inicie primeiramente uma criteriosa análise do texto que está construindo de acordo os fatores extratextuais (fatores situacionais).

Para facilitar a visualização e a atribuição da função do texto meta, resumimos, junto ao modelo didático com base nas colocações da teórica, as perspectivas de Nord (1991) a qual recomenda analisar os fatores extratextuais e intratextuais, pois são os responsáveis pelas escolhas lexicais por parte do tradutor na construção de seu texto. Os fatores extratextuais correspondem à situação comunicativa. Com relação aos fatores intratextuais, podem ser

relacionados como elementos, aqueles que respondem as perguntas estabelecidas pela autora sobre o assunto do texto.

Quando nos referimos aos textos literários, na maioria das vezes, tais informações podem não estar disponíveis, à vista disso o tradutor realiza sua leitura e deduz os dados preenchendo seu quadro. Nesse sentido, cabe destacar que aplicação do quadro em nosso *corpus* foi facilitada, pois o autor comenta muitos dados em sua advertência final e no prólogo da obra, às quais anexamos a tese. Mas, mesmo assim, é praticamente impossível haver apenas uma resposta para cada um dos fatores expostos, já que são resultado de uma interpretação.

Com isso, na tradução literária, encontra-se uma diversidade de leitores e de leituras, dificultando e transformando em um complexo processo de identificação do propósito, da intenção e da função textual. No texto, o escritor traz as interferências do mundo, que, dependendo da sua bagagem cultural, o leitor terá ou não a compreensão. Assim, a leitura irá depender da capacidade do leitor de reconhecer tais interferências de mundo incitadas pelo escritor. Para Nord, os responsáveis pela decisão de promover tal mundo são o tradutor e o leitor, eles quem decidirão se “deixam o mundo do texto como ele é”, explicando alguns detalhes caso necessário:

Quadro 1 - Aplicação do Modelo didático de Nord

MODELO DIDÁTICO DE NORD (1991)		
TEXTOS	Fazem parte de uma situação comunicativa que pode ocorrer tanto na cultura em que são produzidos quanto no deslocamento para outra cultura. Nord (1991) amplia a visão, contribuindo com a referência também dada tanto ao contexto externo (situação) quanto ao interno (texto) e que se aplica aos textos especializados e aos literários.	Mini-poemas presentes na obra <i>A la vibora de la mar</i>
FATORES EXTERNOS AO TEXTO		
Emissor	Para Nord, é “a pessoa (ou instituição etc.) que utiliza o texto para informar à outra pessoa, ou seja, aproximar de algo” ¹¹ , ou seja, é o produtor do texto.	Rúben Bareiro Saguier
Intenção	Ao descobrir a intenção do emissor, o tradutor terá uma visão próxima da tipologia e da estratégia de produção	Deixar vivas suas memórias. Registrá-las, além de construir as sensações vividas através dos mini-poemas

¹¹ “Als Sender eines Textes bezeichnen wir im allgemeinen die Person (oder Institytion etc.), die den Text zu einer Mitteilung an jemand anderen verwendet bzw. Mit ihm etwas erreichen will [...]” (Ibib.,p.49)

	textual. A intenção pode não ser identificada, porém o leitor que recepcionará o texto terá uma intenção própria, para a autora uma “expectativa”. Nord (1997) afirma que em textos literários, o autor geralmente não descreve o mundo real, mas tenta (intenção) induzir a identificação da realidade pela descrição de um mundo ficcional.	
Receptor	O receptor é quem determina a função do texto: se e como o texto funciona.	Público paraguaio guarani-falante
Meio	É o ambiente de diferenciação de produção e recepção de uma obra, indicando a sua variedade linguística, influenciada pelo estilo do léxico (coloquial/formal), a formação de palavras e a realidade sócio histórico e cultural.	Livro
Lugar	É o lugar de produção e de recepção de uma obra e indica a variedade linguística usada em outro contexto cultural social a que pertence.	Paraguai
Tempo	Pode “transmitir características culturais específicas das situações de partida e chegada” ¹² , já que uma obra pode carregar uma linguagem de certo período, ou marcas culturais de um tempo passado	1977
Propósito (motivo)	Para Nord, ao tentar se expressar de maneira compreensiva, os escritores pensam no momento de recepção, ou seja, no propósito. A autora afirma que alguns tipos de textos são produzidos conforme certa necessidade ou convenção social. O propósito possibilita a identificação dos fatores externos e internos do texto.	Promover as sensações no leitor dos mini-poemas a partir das memórias apresentadas e compartilhadas com os leitores fonte.
Função textual	É a realização do propósito da tradução e da intenção do emissor. É o resultado da situação comunicativa entre um emissor e um receptor. Caso um texto não cumpra a função proposta ele não atingira o propósito da tradução.	Predomínio da função poética e emotiva
FATORES INTERNOS AO TEXTO		
Tema	“Sobre o que o emissor discursa” (REISS, 1984 apud NORD 1991, p. 96). ¹³	Vivências e Memórias elementos que ressaltam a cultura paraguaia.

¹² [...] convey the culture-specific features of the source and the target situations (NORD, 1997, p. 81)

¹³ “Worüber spricht der Sender;” (REISS, 1984 apud NORD 1991, p.96)

	O tema pode ficar já evidente no título do texto, caso contrário uma síntese e a observação dos sentidos semânticos poderão ajudar.	
Conteúdo	Pode ser conduzido pelo léxico, pela síntese e pela paráfrase presente no texto. A informação se dá por meio dos elementos de coesão, como anáfora e catáfora.	Memórias da infância, memórias da ditadura/exílio, memórias geográficas, memórias sinestésicas.
Pressuposições	“Às informações que o locutor pressupõe como conhecido no receptor” ¹⁴ . Pode ser reconhecida no nível externo quanto ao interno ao texto. Se o emissor promove um universo próximo ao do leitor a pressuposição não diferenciará muito nos recipientes tanto do texto traduzido quanto ao texto fonte.	Compartilhamento da sensação poética dentro do contexto sócio histórico e cultural do Paraguai.
Estruturação textual	Representada através da macro e microestrutura que fazem a comunicação do texto. As citações, as notas de rodapé, os exemplos, os parágrafos, etc....	Título, mini-poemas e a ilustração da cauda de uma cobra que transpassa entre as páginas.
Elementos não verbais	“Servem para o complemento, esclarecimento, desambiguação ou intensificação do discurso textual” ¹⁵ . Podem ser tabelas, gráficos, ilustrações, etc....	A ilustração da cobra que percorre entre os mini-poemas até o final da obra, momento em que ela dá o bote.
Léxico	Para a autora o estilo das palavras empregadas sugere intencionalidades, e as interferências do meio, podendo apresentar “um interesse estilístico específico do autor do texto” (NORD 1991, p. 133) ¹⁶	Presença de adjetivos que descrevem o país, verbos, advérbios e substantivos.
Sintaxe	É relevante, já que a partir dela pode-se deduzir outros fatores como conteúdo, temática instaurada, etc....	Uso de estrofes curtas, com predomínio de verbos no passado, linguagem informal e linguagem poética.
Elementos suprasegmentais	Para Nord, este fator é aquele que retoma as características do léxico e da sintaxe e cujos aspectos viriam a contribuir no texto.	Título com todas as letras em maiúsculo, utiliza aspas.

¹⁴ [...] die informationen, die der Sprecher beim Empfänger als bekannt voraussetzt” (NORD, 1991 p.111)

¹⁵ [...] der Ergänzung, Verdeutlichung, Disambiguierung oder Intensivierung der Textaussage dienen” (NORD, 1991 p. 123)

¹⁶ [...]ein besonderes stilistisches Interesse des Textproduzenten angezeigt werden” (NORD, 1991, p. 133)

	Podem ser modificações ligadas à entonação, a acentuação, duração, o tipo e tamanho da fonte, o sublinhado e as pontuações.	
Efeito do texto	<p>“A impressão que se pode observar no receptor e que resulta do “processo comunicativo entre emissor e receptor”. (NORD 1991, p.149).</p> <p>Para a autora este fator pertence a uma categoria pedagógica, pois o emissor subentende, como seu texto irá atuar no leitor.</p> <p>Podem ser o tema, o conteúdo, o humor, os mitos, o espaço, as personagens e a trama.</p>	Fazer com que seu leitor compartilhe das sensações poéticas presentes em seus mini-poemas.

Fonte: adaptado de NORD 1991.

Sobre este modelo, comentamos que ele faz um mapeamento dos objetivos trazidos pelo escritor ajudando ao tradutor a determinar sua estratégia de tradução. Prevalecendo deste destaque, propomos uma adequação ao modelo, deslocando a ‘**sensação poética**’ do interior do texto para o exterior, ou seja, para o encontro social no qual o poeta busca ressaltar as sensações poéticas que entrarão em evidência. Já que é no contexto situacional que a temática se revela porque pressupõe o interesse do leitor e, conseqüentemente, o propósito do texto, função e intenção, por esta razão, e sob o viés que abordamos a tradução é vista como um ato comunicativo.

Nord (1990, p.153) afirma que todo título é uma unidade textual que ilustra relativamente bem às possibilidades e necessidades de uma tradução que se pretenda funcional. Por essa razão, os elementos lexicais e sintáticos exercem papel crucial na construção de sentidos no texto, mesmo que condensados ou mais pontuais no espaço delimitado dos títulos. Com relação aos mini-poemas por possuírem em sua estética a brevidade, e já os títulos que são atribuídos a cada um deles, podem já desvendar ao leitor a sensação poética logo nos títulos sem, necessariamente, acessar os versos do mini-poema.

Diante do exposto, esta compreensão tradutória apontada nesta tese, assim como a abordagem funcionalista apontam não somente para os paralelos da tradução de poesia, mas sim, como um conceito de tradução como representação cultural. Portanto, ao traduzir não superamos apenas as barreiras linguísticas, mas também barreiras culturais, temporais, geográficas, indenitárias entre emissor (tradutor, iniciador, autor) e destinatário. Assim, o cenário criado para a produção tradutória – como podemos perceber – foi sofrendo com algumas mudanças e o rompimento com antigos cânones passam a ser considerados não compatíveis

com as tendências interdisciplinares, as quais vem sendo amplamente proposto e discutido nos últimos anos.

Este modelo de análise sugerido por Nord nos abastece, portanto, de indispensáveis instrumentos objetivos de suporte, no que diz respeito à importante escolhas por parte do tradutor, e assim, compondo junto a metodologia adotada pelos tradutores, elaborada para aludir estratégias para mediar o tradutor no ato tradutório. Porém, mesmo enumerando as irrefragáveis contribuições deste modelo para os Estudos da Tradução, ele sofre críticas por parte dos tradutores literários e seguindo a mesma linha os pesquisadores de literatura com foco nas áreas da tradução, que contestam a sua aplicação em textos literários. Estas críticas baseiam-se, essencialmente, em dois aspectos conforme Marques Ferreira (2010) aponta em seus estudos:

- 1) Por um lado, contestam a existência de uma “intensão” em textos literários e, por conseguinte, nas suas traduções;
- 2) Por outro, recusam a ideia da aplicação de qualquer metodologia na tradução de textos literários, defendendo que o caráter único de cada obra não é compatível com a aplicação de princípios de ordem geral e repetitiva (MARQUES FERREIRA, 2010, p.18).

E ainda comenta que:

Nord rebate as críticas apontadas ao seu modelo de análise textual, argumentando que este pretende de fato ser abrangente, ou seja, considera-se aplicável igualmente a textos literários e não literários, sem qualquer distinção ou adaptação, mas que ele não assume nenhuma atitude prescritiva nem apriorística de resolução para os problemas de tradução; como efeito, determinando problema de tradução pode ter soluções variadas consoantes a função a que se destina a tradução em que surge. Desse modo, o caráter original de cada obra literária não é esquecido, pela análise dos fatores intra e extratextuais próprios de cada uma, que permite, segundo ela, inferir da intenção do autor, mas tem de ser enquadrado relativamente à função que cada obra vai ter na cultura de chegada, pois o modelo de Nord é orientado sobretudo para o contexto de recepção da tradução. Neste sentido, ao colocar a ênfase de uma metodologia, neste caso no que diz respeito à enunciação de princípios gerais de análise textual e à categorização de problemas de tradução Nord afirma que não pretende propor um novo modelo de tradução literária, mas que deseja evidenciar que esta não é uma arte que resiste a abordagens teóricas e metodológicas (MARQUES FERREIRA, 2010, p.18).

Rebatemos tais críticas, afirmando que nos textos literários, na maioria das vezes, tais informações podem não estar disponíveis, o tradutor realiza sua leitura e deduz os dados preenchendo seu quadro. Nesse sentido, cabe destacar que a aplicação do quadro em nosso *corpus* foi facilitada, pois o autor comenta muitos dados em sua advertência final e no prologo da obra, as quais anexamos à tese. Mas, mesmo assim, é praticamente impossível existir

somente uma resposta para cada um dos fatores expostos, já que são resultado de uma interpretação.

Com isso, na tradução literária encontra-se uma diversidade de leitores e de leituras, dificultando e transformando em um complexo processo de identificar o propósito, a intensão e a função textual. No texto, o escritor encontra interferências do contexto sócio-histórico e cultural, e assim, a compreensão depende do leitor e a leitura, portanto, irá depender da capacidade do leitor de reconhecer tais interferências de mundo incitadas pelo escritor.

Encontra-se aí um ponto de diálogo entre a tradução Funcionalista de Nord e a tradução literária de Haroldo de Campos. A sistematização proposta por Nord (1991) prevê o que a autora chama de fatores extratextuais vinculados, como dissemos, às características da situação comunicativa do texto fonte. Esses fatores envolvem: emissor, receptor, intenção, meio, lugar, tempo, propósito (skopos) e função, semelhantes as inquietações da qual lida Haroldo de Campos, a saber:

Donde, a meu ver, no limite, os critérios intratextuais que enformam o *modus operandi* da tradução poética poderem ditar as regras de transformação que presidem à transformação dos elementos extratextuais do original “rasurado” no novo texto que usurpa e que, assim, por desconstruir e reconstrução da história, traduz *a tradição*, reinventando-a. (CAMPOS, 2013. Pg39)

Nord (1997b, p41) adverte que as circunstâncias que motivam ‘o que’ e ‘como o quê’ são responsáveis pela comunicação e podem ser modificadas à medida que a comunicação ocorre e que outras variáveis são colocadas em prática, visto que as situações comunicacionais não são institucionalizadas ou padronizadas, mas sim, por ocorrer em uma situação real, fazem parte de ambientes culturais que as transformam e condicionam. A funcionalidade significa, portanto, a representação da situação comunicativa (contexto de produção), bem como a sua definição (contexto de recepção), incluindo as estratégias pragmáticas para concretiza-las. Por essa razão, não há como analisar unicamente o TF para depreender automaticamente a função do TT, visto que o contexto de produção de um nem sempre é o mesmo da recepção do outro.

Logo, a perspectiva funcionalista dos Estudos da Tradução abarca que o texto foi “encomendado” por um determinado cliente, portanto, o tradutor irá construir o texto traduzido com base nessa “encomenda”. O tradutor tem o cuidado de selecionar as informações da língua-base e os elementos considerados significativos (elementos intra e externos ao texto). Para, então, entender que a tarefa do tradutor é pensar na construção do texto a partir de um público que faz parte de uma cultura-meta, isto é, “o real objetivo da tradução é fazer com que o texto-base seja totalmente compreendido pelo leitor.” (RAMIREZ PARQUET ROLÓN (2014, p.31).

Apropriamo-nos das palavras de Polchlopeck (2011), para definir a tarefa do tradutor:

Reconstruir esse contexto da língua-fonte (LF), para poder deduzir a intenção do autor, e só então, antecipar as reações do público-alvo de acordo com o contexto sociocultural de recepção que, por sua vez, define as estratégias do ato tradutório. (POLCHLOPEK, 2011, p. 71).

Sendo assim, independente do texto, sendo ele TF ou TT, em qualquer comunicação verbal, ele é proprietário de um determinado propósito, que somente será alcançado no momento em que for compreendido na recepção do seu leitor, independente dele ser da cultura-fonte ou meta. Consideramos, portanto, que todo texto é formado por uma interação comunicativa, um casamento dos elementos verbais e não verbais¹⁷, na perspectiva de Nord (1991) “[...] o critério decisivo para a distinção entre o texto e o não texto é a função comunicativa, critério que adquire especial importância na comunicação intercultural.” (NORD 1991, p. 15). Apontamos que vai depender dos gêneros textuais para que os elementos não verbais fiquem mais ou menos evidenciados, fazendo com que o tradutor busque ter uma atenção maior, um cuidado especial com eles durante o ato tradutório, já que podem ter uma relevância cultural bastante representativa na cultura fonte.

Assim, o tradutor nessa concepção da tradução, experimenta a precisão de ser um receptor decisivo do texto traduzido e, mais que isso, possuir um vasto conhecimento sobre as culturas e línguas com as quais está trabalhando. É imprescindível que o tradutor alcance uma interpretação objetiva, consciente do TF. Além disso, analisando os aspectos intra e extratextuais, fazendo o levantamento dos mesmos poderá realizar uma tradução que atinja o propósito de alcançar a compreensão de seu leitor-meta (LM). Para atingir o objetivo, o tradutor apresentará uma dupla responsabilidade, como receptor do TF e como produtor do TM. Nord (1991) adverte:

Como manifestação da intenção do autor/emissor, o texto fica provisório até ser recebido por um receptor. A recepção completa o ato comunicativo definindo a função textual; a realização definitiva da intenção textual corresponde ao receptor. (NORD, 1991, p. 18)

O “tradutor funcional”, conforme Nord estabeleceu em seus trabalhos, compartilha dos seguintes entendimentos:

¹⁷ Outra forma de comunicação, que não é feita nem por sinais verbais nem pela escrita, é a linguagem não verbal. Nesse caso, o código a ser utilizado é a simbologia. A linguagem não verbal também é constituída por gestos, tom de voz, postura corporal, etc.

- Sabe-se que, na prática da tradução profissional de hoje, existe a necessidade de traduções para uma variedade de funções comunicativas (com independência das do texto de origem);
- Sabe-se também que a seleção dos signos verbais e não-verbais que constitui um texto, depende de uma série de fatores situacionais e culturais, e que isto vale tanto para o texto base como para o texto meta;
- Identifica os “pontos ricos”¹⁸ entre suas culturas de trabalho, onde pode-se produzir fracassos comunicativos entre as partes comunicantes em uma situação dada e sabe solucionar conflitos culturais sem parcialidade.
- Sabe que, devido as convenções culturais, estruturas aparentemente similares ou análogas de dois idiomas nem sempre se usam com a mesma frequência ou em situações análogas pelas comunidades culturais correspondentes; e que o uso dos signos equivocados pode ameaçar severamente a funcionalidade do texto;
- Domina a destreza de produzir um texto meta que cumpra as funções pretendidas mesmo que o texto base esteja mal escrito ou apresentado em uma fotocopia ilegível;
- Possui bons conhecimentos gerais e melhores conhecimentos específicos do tema sobre o que versa o texto base (ou sabe como encontrar as informações que falte);
- E trabalha com rapidez e eficácia tendo em conta os custos. (NORD 2006, p. 32)

É nesse sentido que os pontos relevantes do modelo linguístico textual sistematizado por Nord (1991) apresentam um cuidado maior com o equilíbrio, ou seja, têm um olhar cauteloso na análise do TF para somente então realizar a sua tradução efetiva. Além disso, privilegia o retorno constante do texto traduzido ao seu referente, de maneira que o tradutor consiga avaliar continuamente o seu trabalho. Em uma ação de ir e vir, Nord deixa claro uma postura condizente com o interculturalíssimo, mencionado também a perspectiva de Bakhtin (1929/2004) que a língua é considerada em sua integridade concreta e viva, como um reflexo das diversas relações sociais viventes entre os falantes, e com isso, a premissa fundamental da linguagem é o fato social da intercâmbio verbal – resultado do trabalho coletivo, de natureza sócio- histórico que estará orientado para uma determinada finalidade de comunicação.

As relações linguísticas entre os indivíduos acontecem por meio do enunciado concreto (eventos sociais), que é o processo inicial estabelecimento pela interlocução que envolve um contexto específico e leitores correspondentes que compartilham deste contexto dos seus conhecimentos, pressupostos, valores e interesses. Bakhtin (1929/2004) conceitua a língua como:

A verdadeira substancia da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas linguísticas, nem pela enunciação monológica isolada, nem pelo ato psicofisiológico

¹⁸ Nord aponta os elementos culturais como indicadores culturais e também se refere a eles como pontos *ricos*. Os define como aqueles *pontos* em que diferem as duas culturas e os que formam a barreira cultural. Nesta tese o chamaremos de *Culturemas*.

de sua produção, mas pelo fenômeno social da interação verbal, realizada através da enunciação ou das enunciações. A interação verbal constitui assim a realidade fundamental da língua. (BAKHTIN, 1929/2004. P. 123).

No capítulo intitulado *Língua, Fala e Enunciação*, obra de maior destaque e Bakhtin (1999) – “Marxismo e Filosofia da Linguagem”, o autor mostra as características enunciativas da língua contrastando-a ao objetivismo abstrato (que dissocia o sujeito do contexto), trazendo a noção de enunciação como um processo histórico em que as formas linguísticas atuam como apoio no fenômeno da fala – o qual envolve elementos maiores que a língua enquanto sistema -- nele, devem ser consideradas as condições de produção, os interlocutores envolvidos na interação verbal e o caráter social da atividade linguística.

A linguagem permite a formação da consciência individual e, dialeticamente, permite aos sujeitos a prática dessa atividade. Segundo o autor, tudo que é ideológico é signo. Sem signos, não existe ideologia. Para ele, o signo nasce na interação social; logo tanto sua forma é determinada pelos modos de interação social, como seu significado, uma vez que o objeto só adquire significação entre indivíduos. Disso, subentende-se que o significado do signo não pode ser estático ou unilateral. Ao contrário, signo é polissêmico, porque, além de refletir, também refrata uma outra realidade. Ele não tem uma significação única, “mas receberá tantas significações quantas forem as situações reais em que venha a ser usado por sujeitos num dado contexto social e histórico.”. O signo só existe numa relação dinâmica; se ele for retirado do contexto real da comunicação, deixará de ser signo, transformando-se em mero sinal, estático, monológico. (FERREIRA, 2012)

A visão dialógica da linguagem presente em todo o trabalho de Bakhtin demonstra a importância do “outro” para a comunicação, pois ele se forma na interação e pela interação, envolvendo sempre a presença de pelo menos duas vozes: a voz do eu e a voz do outro. É possível detectar, em vários trechos da obra de Bakhtin, a importância da presença do outro. De acordo com Bakhtin:

Tudo o que me diz respeito, a começar pelo meu nome, chega do mundo exterior à minha consciência pela boca dos outros (da minha mãe, etc.), com sua entonação, em sua tonalidade valorativo-emocional. A princípio eu tomo consciência de mim através dos outros: deles eu recebo as palavras, as formas e a tonalidade para a formação da primeira noção de mim mesmo. Os elementos do infantilismo da autoconsciência [...] às vezes permanecem até o fim da vida (a concepção e a noção de mim mesmo, do meu corpo, do meu rosto e do passado em tons carinhosos). Como o corpo se forma inicialmente no seio (corpo) materno, assim a consciência do homem desperta envolvida pela consciência do outro. Mais tarde começa a adequar a si mesmo as palavras e categorias neutras, isto é, a definir, a si mesmo como homem independentemente do eu do outro (BAKHTIN, 2011, p.373-374).

A partir da consolidação dessa abordagem e interface teórica dos estudos da tradução com áreas afins, reiteramos a tradução/poesia contemplada neste trabalho parte de uma noção ampliada de texto que não se origina apenas no texto escrito, mas abarca todo o contexto ao seu redor indo de encontro com a tradução na sua vertente tradicional.

Nesse sentido, salientamos que a própria sensação poética é (re)traduzida para diferentes culturas, conforme o propósito tradutório. A sensação poética é pertinente neste caso, pois carrega consigo todo contexto sócio histórico e cultural presente nos mini-poemas elencados para este estudo, os quais geram reações e leituras distintas. Assim, as sensações poéticas podem ser culturalmente representadas, ou seja, traduzidas, em razão de que cada uma delas revela sua carga cultural que é compartilhada com as dos seus leitores finais. Essa constatação se explica pelo fato de que, na abordagem funcionalista, o leitor é sempre o responsável por estabelecer uma função ao texto e atribuir sentidos para a sua leitura, através das marcas culturais presentes.

Num primeiro momento, a tradução de minipoemas pode ser vista como uma tarefa que não exige muitas estratégias tradutórias, que não demanda muito tempo já que apresenta um número reduzido de palavras, porém ao nos debruçarmos sobre seu conteúdo percebemos que mesmo com o número limitado de vocábulos a riqueza da temática e das sensações poéticas são desafiadoras no ato tradutório. Tais considerações resumem nossa afirmação que as traduções funcionais se apropriam das marcas culturais (da cultura-alvo) para serem compreendidas, aproximando o significado para seus leitores.

1.1.1 Barreiras culturais: as estratégias tradutórias para a tradução funcionalista poética

Confirmando aquilo que até o momento vem sendo discutido a respeito do conceito e definição de cultura, trazemos a fala de Nord (2009) ao apresentar o conceito adotado por Vermeer (1983) e outros teóricos funcionalistas que se firma no aspecto dinâmico ao centrar seu foco nas ações e condutas humanas – e sua integridade – por internalizar a cultura como um elemento sistemático complexo que determina qualquer ação humana, inclusive a língua. (Oyarzabal, 2013)

De acordo com a proposta de Nord, a qual apresenta como base os pressupostos das funções comunicativas de Malinowski, Bühler (1934) e Jakobson (1960) para determinar e analisar as barreiras tradutórias, inicia ao identificar no texto uma destas funções. Em relação as

funções comunicativas surgem devido a necessidade de identificar e analisar as situações de comunicação. O texto pode apresentar uma ou mais atribuições, porém o predomínio de uma sempre irá sobressair. Abaixo, montamos um quadro com base na teoria proposta por Nord (1994) para melhor definição de cada uma das funções:

Quadro 2: Funções comunicativas

Funções comunicativas	
Função referencial	Objeto ou situação de que trata a mensagem é o referente. Ex. textos acadêmicos, manuais diversos, textos jornalísticos.
Função emotiva / expressiva	O emissor deixa no texto suas marcas íntimas: emoções, avaliações e opiniões. Ex. Poemas, romances, dramas.
Função conativa	Organiza o texto de maneira que se impõe ao receptor da mensagem, faz uso da persuasão e da sedução. Ex. panfletos, cartazes, outdoor, textos publicitários em geral.
Função Fática	Usa formas que chamem a atenção. O significado da palavra fático é ruído, rumor. Ex. Quando verificamos se a comunicação foi estabelecida: Oi! Alo! E até mesmo no contexto de sala de aula quando o professor questiona seus alunos “Estão entendendo?”
Função metalinguística	Quando se transforma no seu próprio referente, a linguagem se volta sobre si mesmo. Ex. livros em que o tema central é a própria linguagem e a poesia que expresse o próprio ato do fazer poesia.
Função poética	Quando é elaborada a partir de formas inovadoras e imprevistas, fazendo o uso de combinações sonoras ou rítmicas, jogos de imagem ou de ideias. Ex. textos literários, publicitários, letras de música.

Fonte: I Videoconferência de Introdução aos Estudos da Tradução, 2014.¹⁹

Com base nisso, as barreiras tradutórias comportamentais se diferenciam, também, de acordo com suas funções e podem ser tanto elementos não verbais como verbais. Oyarzabal

¹⁹ https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/115492/PPT_VIDEO.pdf?sequence=1

(2013) elabora um quadro baseado na proposta de Nord (1994), definindo esses pontos ricos comportamentais:

Função	Comportamento comunicativo: elementos verbais	Comportamento não comunicativo: elementos não verbais
Referencial	Informa ou descreve objetos e fenômenos do mundo que podem ser trazidos durante o enunciado	Corresponde ao comportamento situacional: a relação dos interlocutores com o tempo, com o espaço, etc.
Expressiva	Gera a comunicação expressiva inserida no texto, a verbalização das emoções. Pode expressar através do uso de aumentativos, diminutivos...	Refere-se ao comportamento emotivo, aos elementos paraverbais, como as expressões faciais, que transmitem as emoções, gostos, valores, opiniões, etc.
Apelativa/ conativa	Busca induzir a audiência através, por exemplo, de menções a um padrão cultural em prol de influenciar em uma conduta determinada.	Denominada também de comportamento social, pode também incluir gestos e expressões faciais que serão interpretadas pelo interlocutor.
Fática	Manifesta-se sobre tudo na forma de tratamento entre pessoas. Compreende questões como o tratamento pessoal, cumprimentos e despedidas.	Denominada também de comportamento fático, está diretamente ligada à maneira de vestir-se, de organizar-se.

Fonte: Nord (1994) apud OYARZABAL (2013)

Essas barreiras culturais de acordo com Nord (1994) são derivadas de determinadas situações nas quais o texto foi produzido, já que derivam diretamente de circunstâncias que ocorrem em um determinado contexto sócio histórico e cultural, essas condições podem ser:

- Lugar;
- Momento;
- Ambiente natural;
- Participantes da ação;
- Modo de viver;
- História;

- Patrimônio cultural.

Assim, durante o processo tradutório o tradutor se depara com certas barreiras tradutórias culturais e adotando as estratégias tradutórias como uma ferramenta na ajuda de suas escolhas mais apropriadas para rompê-la. Ao unir com a visão funcionalista da tradução que leva em consideração o gênero textual para o qual traduz as especificidades a serem recriadas no texto traduzido, com base nisso, Molina (2001) apresenta em sua tese de doutorado as definições que cria um modelo geral de estratégias tradutórias:

Propostas de Técnicas de Tradução de Lucía Molina Martínéz (2001, p. 116)	
Adaptação	Substitui um elemento cultural. Exemplo: o baseball → o futebol.
Ampliação linguística	Acrescenta elementos linguísticos. Exemplo: No way. → De nenhuma maneira.
Ampliação	Introduz detalhes inexistentes no texto original. Exemplo: Ramadan → Ramadan, o mês de jejum dos muçulmanos.
Cópia	Traduz literalmente uma palavra ou sintagma estrangeiro. Exemplo: Normal School → Escola Normal
Compensação	Introduz em outro lugar do texto-meta um elemento de informação ou efeito estilístico que não pode permanecer no mesmo lugar do original. Exemplo: I was seeking thee. → Que bom ter te achado.
Compreensão linguística	Sintetiza elementos linguísticos. Exemplo: Yes, so what? → E aí?
Criação discursiva	Estabelece uma equivalência efêmera, totalmente imprevisível e fora do contexto. Exemplo: Rumble fish (título de um filme americano) → O selvagem da motocicleta
Descrição	Substitui um termo ou expressão por sua descrição, forma ou função. Exemplo: Panettone → O bolo tradicional do Natal
Equivalente criado	Utiliza um termo ou expressão reconhecida (pelo dicionário ou pelo uso). Exemplo: They are as alike as two peas → Cara de um, focinho de outro.

Generalização	Exclui as especificidades dos elementos. Exemplo: The window of the house → Janela
Modulação	Efetua uma mudança de ponto de vista. Exemplo: She's pregnant. → Ela terá um filho
Particularização	Especifica os elementos (contrário à generalização) Exemplo: Window → Janela de casa
Empréstimo	Puro: Lobby Naturalizado: Deletar
Redução	Suprime algum elemento de informação no texto-meta. Exemplo: Hamadan is the muslim month of fasting → Hamadan
Substituição (Linguística/paralinguística)	Substitui elementos linguísticos por paralinguísticos. Exemplo: Agradecer → Levar a mão ao coração.
Tradução Literal	Traduz palavra por palavra. Exemplo: She is reading. → Ela está lendo.
Transposição	Troca a categoria gramatical. Exemplo: He Will soon be back → Não tardará em vir.
Variação	Introduz ou troca marcas dialetais, troca de tons etc.

Fontes: MOLINA, 2001 Apud OYARZABAL, 2013.

A proposta apresentada por Molina e Hurtado (2002) definem e distinguem o método de estratégias tradutória que englobam as mais diferentes conjuntos de ferramenta que da certo respaldo para a reconstrução do seu texto. Com uma base teórica sólida advindas de Vinay e Darbelnet, as teóricas Molina e Hurtado complementam com as novas tipologias textuais. Novos meios e uma visão mais moderna. Nas palavras de Molina (2001) a estratégia tradutória “é um resultado que responde a uma opção do tradutor, e sua validade partirá de questões diversas, derivadas do contexto, da finalidade da tradução, das expectativas dos leitores etc.”²⁰ (MOLINA, 2001, p.112)

Salientamos que nossa proposta foi de fazer um breve resgate teórico sobre os elementos culturais e as estratégias tradutórias apontadas pelos teóricos para pautarem tal tratamento com o objetivo de identificá-los e tratá-los em nossa tradução e retomaremos as estratégias tradutórias na análise do corpus desta tese.

Neste trabalho, compreendemos os elementos culturais a partir da visão de Nord (1999) e Molina (2001) no que se refere à formação de uma barreira cultural, quer dizer, fã-se necessária uma maior atenção aos conhecimentos bi, ou multiculturais por parte do tradutor

²⁰ es un resultado que responde a una opción del traductor, su validez vendrá dada por cuestiones diversas, derivadas del contexto, de la finalidad de la traducción, de las expectativas de los lectores etc.

para traçar suas estratégias tradutórias que possam ser devidamente compreendidos pela cultura-meta.

1.2 O diálogo entre a tradução funcionalista e a tradução poética: busca pela (re)construção das sensações poéticas para outro entorno cultural

Para darmos início a este diálogo, devemos compreender que o universo de texto literário, de uma arte verbal, busca antes de tudo unir a visão de mundo e a criatividade daquele que o escreve e daquele que o lê. O texto literário representa não somente o autor, mas todo o contexto histórico social político e cultural que o cerca, e ressaltando sua experiência de vida e seu conhecimento prévio. Assim, é aceitável a compreensão de que um texto literário pode variar em suas compreensões de um leitor a outro, de um autor a outro, de um tradutor a outro, de um crítico a outro.

Por isso, buscaremos abordar essa questão, sem, contudo, fugir da complexidade do tema; tentaremos não simplificar, mas também não cair na facilidade de dizer que não há uma abordagem aplicável nessa tipologia textual. Discutir o valor da estética e da forma em um texto, a liberdade do autor durante a criação e as emoções passadas por meio do emprego das palavras é, por vezes, pisar em falso e correr riscos. Riscos maiores ainda ocorrem ao se discutir a tradução do texto literário, o texto final do processo tradutório: sua função, seus objetivos na cultura de chegada, sua “finalidade” quanto à perspectiva do autor do original, ou sua “fidelidade” à cultura receptora.

Sobre isso a abordagem de Campos (1977) compreende o conceito de “fidelidade”, relacionando à função e permite que a (re)construção de um poema leve em consideração todo o seu contexto original. Com isso, o tão debatido conceito de “fidelidade” tradutória passa a ter nova significação, ou seja, deixa de ser a busca pela representação total e pura do texto fonte para levar em consideração também as interferências, interpretações e escolhas advindas do tradutor. Sob esse aspecto, ele é visto como pertencente a um contexto específico que não é ignorado durante seu ato tradutório.

Pode-se dizer que o texto literário é a recriação de uma realidade e é caracterizado pela função estética e poética da linguagem utilizada, por meio do uso de recursos estilísticos, ou seja, a combinação de beleza, criatividade, ritmo, sonoridade, enfim, de sua forma. É por meio da apresentação de uma realidade sócio-histórica e cultural, diferente da sua, para outros

públicos/leitores, que a tradução de textos literários atua como mediadora não somente do texto literário envolvido no processo de tradução, mas também de toda uma história.

Porém, é o tradutor atuante no processo de transformação que possibilita ao texto de origem cruzar as barreiras impostas pelas línguas envolvidas e trafegar entre sistemas literários ou, como denominado por José Lambert, seu polissistema. (COSTA; GUERINI; TORRES, 2011). O polissistema de José Lambert é apresentado no prefácio do livro “Literatura e Tradução 2011” por Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, ao estabelecer:

um programa efetivo e especializado em estudos da tradução a partir da Teoria do Polissistema de Itamar Even-Zohar, teoria que postula serem o estudo e a pesquisa em literatura atividades distintas das literárias e, ou, críticas. Quando a literatura traduzida é vista na perspectiva de um polissistema, focalizando os possíveis estratos do sistema literário, a sua evolução e a sua vinculação com outros sistemas (complexidades multicul - turais e multilinguísticas, sociedade, escolas teóricas específicas, política, estética da recepção [...]), diz Lambert: “a tradução se torna assunto de estudo; procura-se saber quem produz traduções, para que público, com o auxílio de que textos, em que gêneros, em que 17 línguas e linguagem, segundo que registros e esquemas literários, em função de que modos literários, morais, linguísticos, políticos; e ademais, em função de que concepção de tradução (BARBOSA, 2011, p. 15-16).

Nessa perspectiva, as traduções e seus pilares na observação dos “termos de relações entre os sistemas de comunicação, os quais usam distintas línguas (códigos diferentes), assim, sob a visão de Campos (2015) ao argumentar acerca da tradução criativa, isto é, a recriação na língua alvo do intracódigo encontrado na língua fonte (LF), visam causar os mesmos efeitos apresentados na língua-meta. Realizar a tarefa de traduzir textos com cargas estéticas evidentes não é simples, ainda mais se busca traduzir um texto impresso para o performativo, pois cada forma tem suas especificidades. Nesse caso, passa-se a investigar mudanças mais gerais na forma de apresentação entre os textos e, com o surgimento das diferenças, o tradutor começa, então, a pensar na recriação ou adaptação.

Para Campos (2015, p. 5), “numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado [...] traduz-se sua fisicalidade, sua materialidade mesma.”. A reflexão sobre a tradução poética proposta por Campos, assim como a tradução funcionalista em termos gerais, consegue manter um diálogo na mesma compreensão do texto-fonte, ao considerar não somente a questão linguística presente no texto, mas tudo que o cerca, projetando no leitor a origem dos significados.

Para tratar deste diálogo nos apropriaremos das produções teóricas acerca das traduções poéticas apresentadas pelo poeta e tradutor brasileiro Haroldo de Campos que apresentou sua teoria da Transcrição, ampliando a visão do tradutor como recriador. Sob essa perspectiva, a

tradução é apresentada, levando em consideração os elementos intra e extratextuais, realizando o seu direcionamento em conjunto, para que, assim, construa uma comunicação final. O autor afirma que “na tradução de um poema, o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada esta mensagem, da informação estética, não da informação meramente semântica.” (CAMPOS, 1977, p.100)

No material escrito pelo poeta/teórico Campos sobre a tradução de poesia, emerge, principalmente, um conceito que pode orientar a prática do traduzir e, assim, pauta seus princípios fundamentais, na definição da função poética da linguagem de Roman Jakobson – função dominante da “arte verbal” (Campos 1976, p. 128). A palavra deixa de ser uma mera decodificação e, a sua relação com as outras palavras cria um instrumento de transmissão de um conteúdo mais abrangente.

Quando nos referimos à tradução poética Haroldo de Campos, estabelece-se uma relação que permite transitar entre tempos, espaços, culturas, línguas e formas. Nessa concepção, proposta pelo teórico, o tradutor tem a liberdade para refazer a lógica presente no sistema de signos do texto fonte sem se fixar em uma única e aparente “pragmática”, objetivando a resolução das questões tradutórias e as adaptando conforme o tempo e o lugar (fatores extratextuais). A fidelidade é, então, entendida como uma transformação do original que leva em consideração os elementos que constituem o texto fonte para o texto meta. Para Haroldo, toda obra é suscetível à tradução, o impossível é possível quando existe a interação entre língua e cultura no ato tradutório.

Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor, enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico aquele “que é de certa forma similar àquilo que ele denota”). O significado, o parâmetro semântico, será apenas tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se, pois, no avesso da chamada tradução literal. (CAMPOS, 1962, p. 35).

Um dos pontos que podem ser considerados importantes na concepção de Haroldo sobre a transcrição/tradução é a explicitação de que seu caminho, como transcriador, parte de critérios originados da observação de elementos intratextuais para chegar a um novo texto que, “por desconstrução e reconstrução da história, traduz a tradição, reinventando-a” (CAMPOS, 1983,

p. 60). Assim, o ato de “construção de uma tradução viva” será “um ato até certo ponto usurpatório, que se rege pelas necessidades do presente de criação” (CAMPOS, 1983, p. 60).

Portanto, na busca de reconstruir o mundo presente no texto fonte, na visão haroldiana, a (re)criação para um novo contexto em que o texto traduzido se trona um intermediador cultural e o novo contexto de chegada o acolhe e o reestrutura em busca de sua compreensão novo contexto sócio histórico e cultural são determinantes.

O modo de entender a posição de Haroldo de Campos como leitor/criador/tradutor está ligado à recriação, reescritura: um ponto de vista que abarca um amplo horizonte capaz de revelar sincronicamente poéticas de diversos contextos sócio-histórico e cultural.

Ao realizar a transcrição de um poema segundo a concepção de Haroldo de Campos é preciso pensar e fazer um panorama de sua função em um determinado contexto sócio- histórico e cultural. Assim, por exemplo, ao traduzir um haikai (modelo clássico japonês de poema breve) de *Bashô*, (o qual se assemelha ao *Kotyú* os minipoemas de RBS) em vez de ser apenas “fiel” a seu conteúdo ou mesmo a certos aspectos sociais da prática dessa poesia em seu contexto sócio histórico e cultural, Haroldo idealiza recriar, em português, um poema dotado de visualidade (a escrita ideogrâmica é visual por natureza) e capaz de reproduzir a concisão do original.

Para a tradução desses poemas breves, Campos priorizou primeiramente a estrutura do poema e, portanto, os “fatores intratextuais” da poesia. Essa perspectiva pode ser representada pela conceituação do autor que, ao considerar o poema escrito, deve-se atentar fundamentalmente para as relações de sentido e visualidade no texto. Sua abordagem prevê, também, uma apropriação dos fatores históricos relativos ao texto original, como o objetivo de construir uma “tradição viva”. Assim, ao invés de se concentrar na “tentativa de reconstrução de um mundo passado e de recuperação de uma experiência histórica, é preciso contextualizar o momento sócio, histórico e cultural do texto a ser traduzido” do mesmo modo como é visto na concepção Funcionalista dos estudos da tradução.

Haroldo de Campos mantém um cuidado especial à função do texto traduzido, uma visão que permite compreender a “relação do texto com seu contexto” e leva em consideração o seu leitor final, aproximando com as perspectivas funcionalistas da tradução. De acordo com esses pressupostos, portanto, um *haikai* traduzido para outra língua deverá guardar relação com a visão de mundo da cultura de origem e corresponder ao contexto sócio, histórico cultural da sociedade a que pertence, já que é composto por vocábulos populares. Nesse caso, um texto, ao

ser traduzido, sofrerá a interferência do contexto em que é lido: sua estrutura será reconfigurada e, a partir disso, sua função será novamente determinada.

A função poética da linguagem nos diversos gêneros poéticos é abordada pelo autor Haroldo de Campos (1975, p. 147-148), o qual continua mantendo o diálogo com os estudos da tradução e afirma que na poesia o determinante é o exercício da função poética da linguagem, desse modo, é aquela que se volta sobre o lado sensível, palpável dos signos. Campos define os contornos de sua orientação aos procedimentos tradutórios: seu ponto de partida se dará segundo um modo de abordagem do texto baseado em sua estrutura.

A questão, no entanto, está em se determinar quais aspectos relacionados a uma poesia nascida em outra época e em outra cultura serão considerados essenciais por quem a toma como objetivo de estudo ou como referência para a criação. As premissas de Haroldo de Campos:

Enfatizam o aspecto da transformação do original realizada pela prática da tradução; o tradutor vê como tarefa sua não o resgate de significados originais, mas, sim a recriação paramórfica, em outra língua, da “significantes” cujas relações internas caracterizam mais o poema do que seus “significados”, não priorizados na abordagem tradutória. Busca-se a criação, em outro idioma, de obra esteticamente análoga à original, provinda da possibilidade de transformação de seus elementos. (CAMPOS, 2013, p. XVI).

Com a intenção de construir um conceito, que denomina “transcrição”, Haroldo de Campos (1979) busca reunir seus textos teóricos sobre os aspectos a tradução poética, concebendo assim, um projeto e se diferenciando sob o viés da configuração teórica, presente em grande parte de seus ensaios sobre a tradução com o enfoque na prática isomórfica ou paramórfica. Nesses textos, ele deixa entender a tradução como uma “operação semiótica, em dois sentidos” (CAMPOS, 1979).

O primeiro sentido, constitui-se no “escrito” nos “fatores intratextuais”: a tradução poética é uma “prática semiótica” especial, “na medida em que visa o intracódigo que opera na poesia de todas as línguas”. Para Campos (1979), o intracódigo, é definido por uma visão linguística. O autor, faz o entrelace, como já explicitamos acima, com a teoria funcionalista dos estudos da tradução e compreende que para ocorrer a comunicação se faz necessário determinar a função do texto e nesse sentido, os fatores os fatores intratextuais (ou elementos internos ao texto) que são: tema, conteúdo, estruturação, elementos não verbais, elementos suprasegmentais, sintaxe, léxico e efeito do texto (NORD, 1991).

O outro sentido discutido por Campos vai ao encontro da função do texto direcionado para os aspectos sócio-histórico e cultural, compreendido também pelo viés funcionalista dos

estudos da tradução como um dos elementos extratextuais. Nord (1991) afirma que para alcançar a comunicação cultural, necessita-se levar em consideração os fatores extratextuais (ou elementos externos ao texto), percebendo sua relevância para aproximar seu leitor do texto traduzido. Recordamos que tais fatores são: emissor, receptor, tempo, meio, lugar, propósito e função do texto.

É primordial a análise dos fatores citados acima na tradução de textos literários para identificar a singularidade de cada texto contidos em seus elementos específicos. Com isso, o tradutor fica apto a perceber em que base o texto foi construído e seu funcionamento no contexto de criação.

A partir dessa identificação, o tradutor decodifica o texto no nível dos elementos que o conferem sentido, fazendo com que o receptor compreenda as informações necessárias em seu contexto cultural de chegada.

Em outras palavras, a tarefa do tradutor requer um cuidado com todo o universo da significação do texto base para analisar os elementos centrais portadores de sentido e para, assim, alinhar quais os dados que farão parte ou não na abordagem ao receptor do texto traduzido para que este funcione no contexto para qual foi projetado.

É a partir da análise dos fatores extra e intratextuais, que o tradutor fica, portanto, na posse de dados importantes sobre o texto para a realização de sua tarefa de tradução. Esses dados são, na sua maioria, verificáveis, visto que apenas o fator “intensão” apresenta um caráter relativamente subjetivo e, por isso, de difícil verificação.

A partir da compreensão de todos os aspectos da tradução literária e dos efeitos proporcionados por eles na cultura meta que o tradutor encontrará eco para suas escolhas tradutórias e, de modo consciente, assumirá os objetivos da tradução e sua busca por atingi-los. Por essa razão, a existência de um modelo de análise textual tradutório assegura a compreensão do texto e apoia as decisões tomadas durante o ato tradutório, respeitando, assim, os parâmetros recomendados por Nord.

Nesse sentido, a tradução de um texto literário, como no caso dos mini-poemas, que são formados por uma linguagem informal e que não perderiam sua característica se traduzidos, utilizando escolhas lexicais pertencentes com o vocabulário apresentado nos mini-poemas fonte, já que a tradução deve tentar repassar à língua e à cultura de chegada as relações esperadas pelo autor do texto traduzido. Algumas traduções podem evidenciar a presença do Outro, sendo mais estrangeirizantes, ou podem tentar ocultar as diferenças entre as línguas e culturas envolvidas e, por conseguinte, ser um produto da neutralização imposta pelo tradutor.

Por outro lado, o tradutor pode tentar se abster, esconder sua intervenção no texto traduzido. Contudo, por meio de suas escolhas tradutórias, o autor do texto traduzido acaba se revelando e demonstra toda sua experiência de mundo e suas ideologias. Portanto, a estrutura do texto e seu contexto permitirá a (re)construção e sua função será novamente determinada.

1.2.1 Sensações poéticas: um fenômeno da (re)construção cultural da tradução poética

É a partir da noção das Sensações poéticas e unindo-a aos preceitos advindos das barreiras culturais, que se compreende esse um fenômeno como imprescindível para a concretização da comunicação, visto que a intertextualidade tem um efeito tanto na produção textual quanto na recepção dos textos. Além disso, as noções das estratégias tradutórias na identificação dos elementos culturais, essenciais para se entender a utilização das Sensações Poéticas contidas nos mini-poemas, corpus deste estudo, são necessárias reconstruí-las para que o receptor possa ativar em seus conhecimentos prévios de mundo e, assim, atingindo os objetivos da comunicação.

Os elementos culturais são criados pelos indivíduos de uma sociedade e podem ser compartilhados e comercializados em outras áreas da multidisciplinariedade. Por essa razão, a reprodutibilidade nos meios de produção científica e artística, os quais estão sujeitos a elementos culturais, a transformações profundas e à repercussão de uns sobre os outros, tornam-se possíveis. “A repercussão pode ser manifestada pelas mais diversas maneiras de abordagem, e esta vêm sendo considerada como o ápice de um fenômeno tradicionalmente reconhecido como *intertextualidade*.” (ROLÓN 2014, p. 42).

Rolón (2014, p. 42) contextualiza que a teoria dos textos não nasce de um “vazio”, pois eles se comunicam com outros textos anteriores a eles, o que lhes confere uma dependência do que já foi escrito, ou seja, cada texto contém marcas de outros textos. “Para resumir a intertextualidade é de suma importância compreendermos que se trata de um processo que surge a partir do entendimento de mundo, um conhecimento prévio e um domínio cultural, assume cada texto produz um significado único em relação a um outro texto.” (ROLÓN 2014, p. 42).

Cabe destacar, que para este estudo, iremos definir o que entendemos por Sensação poética, criamos nossa definição ao reunirmos alguns teóricos para fortalecer nossas definições, que podemos comparar como uma experiência cerebral produzida através de estímulos (externos ou internos ao nosso corpo) que pode ter diferente nível de intensidade e duração. Assim, ela está diretamente relacionada à nossas vivências e é reconhecida através da ação de

pequenos estímulos sobre determinado órgão sensorial, responsável pela percepção do cérebro através de seu sistema nervoso.

Podemos observar ao lermos os mini-poemas de RBS, fica evidente que as sensações, tanto visuais, auditivas, tátil, gustativas, olfativas são abordadas a partir de um resgate cultural e pessoal. É diante desse contexto que RBS reconstrói em seus minipoemas inúmeras situações de sua vida e as transforma as experiências em sensações poéticas, promovendo inúmeras percepções e sensações em seus leitores.

Nesse sentido, o próprio autor RBS (1977, p.29) comenta que os minipoemas resultam de um processo interno ao texto, de índole essencialmente alusivo-emocional e com frequentes raízes sensoriais. Foi a partir deste comentário que delimitamos a pesquisa, no que se refere à intertextualidade.

Para nossa definição de sensação poética, usaremos as palavras de Francis Ponge (1965, p.246) “tudo começa por uma sensação, por uma emoção”. É precisamente nesse sentido que o recurso intertextual da sensação poética que reside no autor do poema inicia um movimento em que a ordem relevante são as representações do universo, ou seja, nossos hábitos de vida e a de linguagem.

A compreensão parte de que as sensações poéticas nos transportam para um turbilhão de emoções, em que o entorno, o eu, e as palavras não param e transbordam em sensações poéticas. Esse aparente caos nos oferece também a chance de uma nova gênese. As sensações aparecem na forma de uma criação verbal.

Na primazia da sensação discutida por Dieter Woll (1968), a sinestesia engloba toda a percepção sensorial que parece impedir a distância entre as diferentes sensações que podem ser sentidas, representando tudo em uma única experiência. Para o autor, “a distinção entre as várias esferas sensitivas desaparece, principalmente na sua lírica, cedendo a uma sinestesia que tudo abrange, em que as múltiplas sensações diferenciadas e intensificadas se fundem numa vivência única.” (WOLL 1968, p.107).

Assim, quando se pensa na sensação poética em um mini-poemas, constrói-se a relação com a evocação realizada pelo poeta. Dessa forma, ao juntar os vocábulos que remetem à ordem das distintas sinestésias, a referência à “Sensação poética”, seria, portanto, a denominação para este termo, que é a reunião de outros termos pertencentes a planos sensoriais diversos como, por exemplo, palavras referidas à audição e ao tato, ao olfato e ao paladar e até mesmo àqueles imagéticos criados no texto.

Ainda sobre isso, o termo Sensacionista, no que diz respeito à literatura, definido por Fernando Pessoa, em suas “Páginas Íntimas de auto-interpretação” (1966), é “a substituição do pensamento pela sensação.”. Sendo assim, a sensação poética torna-se o elemento fundamental na construção de qualquer experiência na sensação poética, que a concebe como origem única das mensagens apresentadas pelos autores em suas literaturas.

É com este cenário que Pessoa consolida em suas páginas o sensacionismo ao afirmar que:

Sentir é criar. O que se sente não se pode comunicar. Só se pode comunicar o valor do que se sente. Só se pode fazer sentir o que se sente. Basta que o outro sinta da mesma maneira...
 O sentimento abre as portas da prisão com o que o pensamento fecha a alma. Sentir é compreender...
 Compreender o que outra pessoa sente é ser ela. Ser outra pessoa é de uma grande utilidade metafísica. Deus é toda gente. Ver, ouvir, cheirar, gostar, palpar - são os únicos mandamentos da lei de Deus. Os sentidos são divinos porque são a nossa relação com o Universo, e a nossa relação com o Universo Deus...
 Só sentir é crença e verdade. Nada existe fora das nossas sensações. (PESSOA, 1966 p. 216 – 218).

A sensação poética é compreendida, para o *corpus* desta pesquisa como uma ferramenta que se utiliza da mistura, em que o significado de um determinado termo é expandido e vai ao encontro de outra combinação de ordem sensorial diversa, para então, criar uma percepção sensitiva diferente do mundo e desse modo, enaltecer o sentido.

Por tanto, o sensacionismo na literatura compreendido por Fernando Pessoa é a tentativa de abrigar as formas de conhecimento nas sensações, sendo assim, o autor sustenta que “a finalidade da arte é simplesmente aumentar a autoconsciência humana.” (PESSOA, 1988, p. 248).

É com base nos pressupostos apresentados até o momento que RBS também assume com seus mini-poemas uma maneira de causar inquietações em seus leitores, dando-lhes a oportunidade de modificações conscientes, provocando-lhes sensações novas ou revisitando sensações e, assim, apresentando conceitos e ideias totalmente originais. O poeta faz o uso de uma linguagem cotidiana, repleta de elementos específicos, para alcançar através dela um maior número de leitores.

Por meio da intertextualidade poética que RBS se encheu de esperanças com a escrita e foi em busca de sua criação em prol de fixar a literatura de um “Paraguai bilíngue e multicultural”. Foi através do seu choque de ideias, da criação de conflitos, dos paroxismos da sua poesia e de toda essa dialética que apresentou algo positivo para os espíritos jovens e de vanguarda que tiveram contato com seus versos e para a sociedade a qual estavam inseridos. A

poesia do autor interpreta e critica a realidade histórica e social de sua contemporaneidade, transbordando e promovendo a partir dela as sensações.

Sendo assim, apresentaremos quatro sensações que se destacam nos poemas de RBS em seu livro *A la víbora de la mar*, são elas: **Imagéticas**, sensações trazidas a partir da **Paisagem poética**, da **Memória da infância** e da **Memória da repressão na Ditadura Paraguaia**²¹.

1.2.1.1. Imagéticas: a evocação dos sentidos na sensação poética

O artista literário, mais precisamente nos estudos desta pesquisa o poeta, através da palavra busca alcançar o seu elemento material na apropriação da imagem poética para valer-se da palavra concreta.

No conceito de imagem poética empregado por Rojas (2016), compreende-se que ela explica o indizível e se expressa através de emoções e sensações. Está intimamente relacionada aos sentidos. Por essa razão, a imagem abriga muito mais que algo visual, elas podem ser, táteis, olfativas e gustativas. O autor, ainda, explica que

Uma imagem poética é um procedimento literário que representa um objetivo por meio de uma evocação verbal. A imagem poética ultrapassa a descrição, já que o que se representa aparece de maneira vivida. Assim, uma imagem poética é o resultado da percepção dos cinco sentidos.²² (ROJAS, 2016, p. 92).

A linguagem cotidiana de fácil entendimento para que os participantes de seu conteúdo e na transparência de sua fala, que o poeta RBS se utiliza da sensação em questão para impulsionar e dar vida à imaginação de seus ouvintes/leitores. É essa materialização da palavra em sua forma mais palpável que a torna insubstituível em um texto poético e imprescindível na construção do efeito buscado.

Levando em consideração o modo com o qual o texto poético é construído e compreendido pelo leitor, Bosi (2010) salienta que: “à imagem nunca é um ‘elemento’: tem um passado que a constitui; e um presente que a mantém viva e que permite sua recorrência” (BOSI, 2010, p. 22). Nesse sentido, a disposição e o modo que discorre um texto literário determinam as imagens que podem ser evidentes para a leitura e compreensão de um poema:

²¹ Esta já apresentada em capítulos anteriores

²² *Una imagen poética es un procedimiento literario que representa un objetivo por medio de una evocación verbal. La imagen poética rebasa la descripción, ya que lo que se representa aparece de manera vivida. Así, una imagen poética es el resultado de la percepción de los cinco sentidos.*

A experiência da imagem, anterior a palavra, vem enraizar-se no corpo. A imagem é afim à sensação visual. O ser vivo tem, a partir do olho, as formas do sol, do mar, do céu. O perfil, a dimensão, a cor. A imagem é o modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e sua experiência em nós. O ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência. (BOSI, 2010, p. 19).

Assim, a linguagem poética utilizada está enraizada na capacidade de imaginação do leitor. Por isso, há estreita relação entre o indivíduo e a aparência, algo subliminar, oculto. A imagem é adquirida, depois transformada em conhecimento prévio, nas palavras de Bosi, 2010, “Com a retentiva começa a correr aquele processo de coexistência de tempos que marca a ação da memória: o agora refaz o passado e convive com ele” (BOSI, 2010, p.19). A imagem construída mentalmente seria um ponto de partida para apreender o mundo, na maneira que ocorre a relação:

A imagem, mental ou inscrita, entretém com o visível uma dupla relação que os verbos aparecer e parecer ilustram cabalmente. O objeto dá-se, aparece, abre-se (latim: *apparet*) à visão, entrega-se a nós enquanto aparência: esta é a imago primordial que temos dele. Em seguida, com a reprodução da aparência, está se parece com o que nos pareceu. Da aparência à presença: momentos contíguos que a linguagem mantém próximos. (BOSI, 2010. p. 20).

Em nossa experiência, o conceito de imagem poética, remete a plasticidade ou sensação que pode representar um poema. Por isso, o que dá vida à imagem é o conhecimento prévio mediado pelo contexto sócio, histórico e cultural do leitor que o olha e sente. O direcionamento das cenas visuais de um texto poético se dá a partir das palavras interligadas de modo que o autor promove movimento às imagens facilitando a visualização. Como destaca Bosi (2010):

Outro caráter da imagem (este, essencial para o desenvolvimento do nosso discurso) é o da simultaneidade, que lhe advém de ser um simulacro da Natureza dada. *Natura tota simu*. A imagem de um rio dará a fluidez das águas, mas sob as espécies da figura que é, por força de construção, um todo estável. A finitude do quadro, a espacialidade cerrada da cena tem algo de sólido que permite à memória o ato da representação. (BOSI 2010. p. 23).

Essa percepção fica evidente quando na criação de efeitos de plasticidade poética, o cenário apresentado é composto de acordo com a descrição de muitos gestos e movimentos, de maneira que facilita o estímulo da imaginação do leitor. As ferramentas de escrita fazem parte das estratégias textuais traçadas para criar os efeitos de sensações poéticas esperadas, e assim, sugerem ao leitor um leque de possibilidades de sentidos.

Nas palavras de Bosi (2010), a natureza da imagem deixa ver uma complexidade tal, que através do tempo foi se aperfeiçoando e afinando no sentido de valorizar a percepção do olho, algo que muitas vezes sofre prejuízo de outros modos do conhecimento, sendo assim, os olhos captam o objeto sem tocá-lo, degustá-lo, cheirá-lo, degluti-lo. Portanto, os sentimentos como o prazer, o medo e a dor são redes de afeto que vão se construindo no momento em que se embebedam pela imaginação em um cenário real, garantindo que o leitor crie para si a imagem.

Para esclarecer nossa maneira de entender o que seria uma imagem no poema, nos apropriamo-nos das palavras de Bosi, (2010) que afirma que a imagem neste contexto “já não é, evidentemente, um ícone do objeto que se fixou na retina; nem um fantasma produzido na hora do devaneio: é uma palavra articulada.” (BOSI, 2010, p.29), a imagem basta ser vista para ser sentida.

1.2.1.2 Paisagem Poética: a utilização dos sentidos para interpretar e identificar um determinado lugar

Uma das **sensações poética** bastante evidenciadas nos mini-poemas de RBS é a construída a partir da paisagem, a qual é apresentada com certa frequência em sua obra e se torna um considerável desafio tradutório na área das ciências humanas, na arte e na poesia moderna. Para o francês Collot, (2015):

Trata-se de uma noção que se situa, histórica e estruturalmente, entre um pensamento simbólico do Lugar, que dominou a Antiguidade Clássica e a Idade Média, e um conhecimento científico do espaço que se desenvolve até aos Tempos modernos [...] A ideia de paisagem abre-se a inúmeras indagações, tais como os conceitos de sensação e percepção [...] como uma proposta de fruição da poesia entendida como um lugar de reativação das sensações e dos afetos (COLLOT, 2015, p. 17).

Mas, no que diz respeito à Literatura, Souza diz que

A “paisagem literária” corresponde a uma estrutura perceptiva que envolve imagem, corpo e alma. Entende-se que a paisagem pode ser revelada por meio das páginas de um texto—efeito-paisagem—assim como a paisagem pode ser lida e compreendida na qualidade de um texto. Paisagem e texto têm sentidos indissociáveis de seus significantes (SOUZA, 2015, p. 159).

Pode-se dizer, então, que a paisagem se situa, historicamente e culturalmente, entre o pensamento simbólico de lugar, que é definido pelo autor como uma grande delimitação

topográfica e cultural. Tal ideia fica clara nos poemas de RBS, já que o poeta (re)constrói o território de seu povoado, que compartilha do mesmo contexto, transparecendo o código de valores, de crenças e de significação transpondo isso tudo nos seus minipoemas.

Neste sentido, Collot (2015) compreende que a paisagem no poema está relacionada ao ponto de vista do poeta, responsável por apresentar o contexto sócio histórico cultural de um determinado indivíduo, ao mesmo tempo que limita e abre a oportunidade para o invisível, na aproximação de seu leitor. A paisagem na poesia se refere ao mundo com um sentido, a uma crença coletiva e também o conjunto de uma experiência individual, sensorial e capaz de elaborar uma estética singular. Barros (2015, p. 8) afirma que

Paisagem é uma construção cultural, um conceito construído. Quero dizer com isso que o que chamamos de paisagem, um determinado campo abarcado pela visão como diz a definição, é composto por formas próprias determinadas pelos diferentes meios culturais. Deste modo, as diferentes formas de representar a paisagem são resultado de diferentes construções culturais.

Com isso, a paisagem não é representação do “país verdadeiro”, já que apresenta o país tal como é vivido pelo autor, ou como uma demonstração de um determinado contexto. É, portanto uma representação dos fatores interno e dos fatores externos, que surgem para serem reproduzidos nas mais diversas formas, exemplos: escrita, cantos, artes plásticas, etc. Não é, portanto, um dado objetivo e imutável que possa ser reproduzido. É uma ferramenta que se altera, dependendo do conhecimento prévio do leitor, uma reinterpretação ligada não somente àquilo que é visto por ele, mas ao que é sentido, experimentado e imaginado.

Collot (2015), revela que a paisagem por si só seria um puro espetáculo, porém ela se privilegia igualmente dos outros sentidos além da visão, e diz “respeito ao sujeito, por inteiro, corpo e alma”. A paisagem não é apenas vista, mas sentida e vivenciada. “Todas as sensações se comunicam entre elas por sinestesia e suscitam emoções, estimulam sentimentos e despertam lembranças” (COLLOT, 2015, p.20). Para Barros,

A paisagem parece traduzir para nós uma relação direta e privilegiada com o mundo, representa como que uma harmonia preestabelecida. Onde estariam, sem a paisagem, a nossa aprendizagem de proporção do mundo e aquela dos nossos próprios limites, pequenez e grandeza, a inteligência das coisas dos nossos sentidos. A paisagem da infância, a educação dos sentimentos que orienta o desenvolvimento da inteligência, a educação das coisas mostra bem o poder das formas sob as quais nós percebemos. A paisagem nos introduz à nossas relações com o mundo. A natureza aparece para nos sob a espécie das coisas da paisagem, através da linguagem e da constituição das formas específicas, elas mesmas historicamente construídas. (BARROS apud CAUQUELIN 2005, p. 8)

Anne Cauquelin, em seu livro “A invenção da paisagem” (2007), assegura que a paisagem pintada (paisagem representada) é a “concretização do vínculo entre os diferentes elementos e valores de uma cultura, ligação que implica agenciamento, ordenamento e, por fim, uma forma de percepção do mundo” (CAUQUELIN, 2007, p. p. 14-15). Compreendemos, portanto, que a paisagem para a autora é um “modo de ver”.

Então, para conseguir transmitir tudo aquilo que se perde pelas palavras, é que se faz necessário o ser poeta. A poesia é, nas palavras de Valéry, 1973 - 1974, “a tentativa de representar, ou de restituir, pelos meios da linguagem articulada, *essas coisas ou essa coisa*, que tentam obscuramente exprimir os gritos, as lágrimas, os carinhos, os beijos, os suspiros, etc., e que aparecem querer exprimir os objetivos” (COLLOT apud VALÉRY, 1973 - 1974, p. 1026).

O poeta tem a resposta para o desafio de reativar as sensações poéticas na linguagem, invisível na comunicação, a respeito da significação: “É o som, é o ritmo, são as aproximações físicas das palavras, suas influências mútuas que dominam, em detrimento de sua propriedade de se consumir em um sentido definido e certo” (COLLOT apud VALÉRY, 1960, p.1510a).

Essa representação inicial do contexto sócio-histórico e cultural, que toma forma em uma construção perceptiva do olhar, está embebida de uma formação simbólica, síntese da sensação. No pensamento do francês a paisagem “apresenta-se como uma unidade de sentido, ‘fala’ àquele que a olha” (COLLOT, 2015, p. 17).

Collot compreende que “a paisagem é um espaço percebido, ligado a um ponto de vista” (COLLOT, 2013, p. 17), fenômeno complexo que envolve pelo menos três componentes: um local, um olhar e uma imagem. Deste modo, entende - se que “um ambiente não é suscetível a se tornar uma paisagem senão a partir do momento em que é percebido por um sujeito” e vivenciado a partir de sua realidade (COLLOT, 2013, p. 19).

1.2.1.3 Memória da infância: a recordação de seu alento poético

Iniciamos nossas reflexões acerca da memória na poesia com as palavras de Kupssinskü e Saraiva (2018) ao comentarem que a literatura sem dúvida é um terreno fértil para os estudos interdisciplinares, já que é nela que se conjuga um conjunto de saberes. Os autores se valem dos aspectos históricos, sociais, culturais da época e do local que na literatura, interliga passado, presente e futuro (KUPSSINSKÜ e SARAIVA 2018).

A memória da infância está diretamente ligada aos aspectos poéticos em que o autor reconstrói momentos vividos de sua infância, assim como seu círculo familiar, seu entorno sócio histórico cultural e quando se trata das descrições dos lugares em que viveu (KUPSSINSKÜ E SARAIVA 2018). É dessa forma que o escritor oferece ao leitor um espaço no qual ele relaciona a imaginação literária ao contexto real do mundo oferecendo-lhe a oportunidade de reconhecer as questões sociais relevantes. Portanto, é através de seus versos que o autor perpetua e consolida os registros culturais utilizados na obra literária.

Cleide Alves Queiroz, José Eduardo Gonçalves dos Santos e Cristina Lúcia de Almeida (2014) afirmam que os poemas através da linguagem poética nos proporcionam diversos prazeres, tendo em vista suas ricas metáforas e seus neologismos, e assim, ao transportar essa ideia para os mini-poemas que exalam as sensações poéticas e a visão de infância de RBS, o poeta deixa prevalecer em sua obra um retorno a sua infância vivida no contexto rural paraguaio.

Ainda para estes três autores Queiroz, dos Santos e de Alemida (2014), a linguagem utilizada para descrever a infância frequentemente é abundante e provém do mais puro prazer de brincar, de desconstruir e, principalmente, de valorizar as sensações e os objetos mais simples da vida, configurando-os a um gênero linguístico arraigado de liberdade lúdica.

Em seus mini-poemas RBS explora de uma perspectiva pessoal suas memórias e as transforma em lembranças reconstruídas nas sensações poéticas, trazendo o imaginário do ser criança presente no que pode ser vivenciado, compreendido e compartilhado por seus leitores através da poesia. Assim, percebemos sua literatura como um espelho de seu contexto, seus mini-poemas como um reflexo de suas percepções. Partindo da infância, de suas experiências saudosas a suas angústias no exílio, RBS traz elementos como o cheiro do campo, cultos místicos, as cores das matas e das frutas, seu amor pela literatura companheira em sua meninice, a descrição da terra vermelha que circunda o rio Paraguai e que banhava a vida do autor. Logo, a memória se manifesta de modo a se articular na construção das sensações poéticas e conduzir o leitor a tecer as diversas realidades que resultam no processo de reconstrução.

Para Cavalcanti (2015, p.1), o poeta “se utiliza do mundo infantil para construir seus poemas, seja no que diz respeito à infância vista como um mundo bom e sem problemas, seja como elemento memorialístico em que o poeta busca no passado não somente uma lembrança lúdica, mas também um processo criativo utilizado para a criação literária.” (CAVALCANTI, 2015, p.1).

Ferreira (2010b) mostra-nos que “dentro dessa perspectiva, levamos em consideração que essa face de memória pode situar-se tanto no plano individual quanto coletivo, pois a memória do poeta e a do leitor se reúnem na repetição para construir os sentidos da obra.” (FERREIRA, 2010b, p.11).

Paul Ricoeur (2007), por sua vez, afirma que, quando lembramos de algo, qualquer pessoa estará conseqüentemente, lembrando de si mesma e, embora esta memória possa ser tecida dentro de um determinado grupo sócio histórico cultural, ela se apresenta como um fator singular e intransferível.

Logo, percebemos que a memória na poesia, mesmo sendo construída a partir de certas lembranças das quais um grupo é depositário, está conectada ao indivíduo e ao seu ponto de vista. De acordo com Ferreira (2010b):

A memória transcende a esfera simplesmente vivido e configura-se como recordação do percebido, transformando-se em jorro criativo ao lado de uma prática de reflexão que indica uma visão de poesia como resistência ao pensamento racional e utilitarista. (FERREIRA, 2010b, p.13).

E ainda continua:

A memória em seu aspecto voluntário corresponde a uma intenção, um fluxo temporal contínuo que o poeta pode acionar para resgatar o mundo da infância, conforme este se apresenta para ele: é sempre um mundo único, somente compartilhado através dos poemas. Pedras, água, pássaros e outros seres e coisas, que correspondem nos versos a fragmentos de suas vivências, não são redutíveis às lembranças de uns “nós”, mas se referem somente ao “eu” (FERREIRA, 2010b p. 25).

Dentro de tais reflexões que tecemos sobre a memória para a compreensão e tradução do TF, abordaremos memória da infância. A memória da infância é aquela que, de forma direta ou indireta, apresenta uma grande variedade de elementos que se referem às vivências infantis (CAVALCANTI, 2015). Logo, podemos dizer que no momento da leitura de sua obra, RBS suscita em seu leitor, através dos minipoemas, a reconstrução da realidade vivenciada utilizando e referenciando em seus textos momentos que nos transportam para à sua utopia infantil.

A obra deste estudo, *A la vivora de la mar*, exhibe uma notável presença de escolhas lexicais que remetem aos momentos relatados pelo poeta que, junto aos seus livros favoritos abaixo das árvores as margens do rio Paraguay, colocava-se a observar o Porto de Villeta, enquanto “a imaginação e curiosidade em relação a mistérios advindos de outros lugares” se

faziam presentes em suas tardes, esta descrição vivenciada pelo autor em sua *Villeta del Guarnipitan*.

Dentro deste contexto Pereira nos afirma que

Como instância cultural, a infância assume discursos diversos, frente a momentos e grupos sociais específicos. Diante do contexto em tela, assumindo a infância como uma categoria discursiva e situada para além de um mero enquadramento referencial-temporal; isto implica em compreendê-la como uma categoria discursiva que se constrói como metáfora para os processos de subjetividade e de experimentação literária (PEREIRA 2015, p. 94).

Essa perspectiva nos faz notar que nos versos que a infância ocupa um lugar transcende o resgate do passado e trazendo a noção de infância com a experimentação que impacta e é impactada pela produção de novas leituras da realidade. As imagens dessa evocação da memória se desdobram e já nos próximos versos, o sabor da infância toma o texto, nos quais os desejos pelos jogos infantis aparecem de forma mais específica ao ser retratada em palavras.

Destacamos que as questões ligadas à infância do autor e sua trajetória de vida estão reservadas no próximo capítulo desta tese, já que aborda sua biografia e aspectos gerais de sua vida por se tratar *corpus* desta pesquisa.

1.2.1.4 Memória da repressão na ditadura paraguaia um testemunho sócio-histórico cultural rescontruído nas sensações poéticas

No que diz respeito à Sensação poética **Memórias da repressão na ditadura Paraguaia**, abordaremos momentos marcantes que foram vivenciados pelo autor RBS e fazem parte dos nossos elementos norteadores para delimitar e caracterizar essa sensação. A **memória da repressão da ditadura paraguaia** é tecida através da necessidade do poeta de recordar o passado e de refletir, por meio da literatura, sobre a violência política e seus desdobramentos na vida das pessoas que a ela estiveram expostas. Lins, 2020, menciona “o fato de a produção poética expor problemas sociais e políticos, constituindo-se em alvo da censura”, por isso, tais manifestações como os minipoemas de RBS refletem as vísceras da alma humana em uma situação de censura da ditadura e o silenciamento (LINS, 2020, p.2).

A repressão vivida por RBS se fez presente muito precocemente em sua vida, aos 11 anos sofreu com a violência imposta por um país em ditadura. Na ocasião em questão o Ditador General Higínio Morínigo ordenou a busca e prisão de Hermógenes Bareiro, pai do poeta RBS,

com o intuito de tomar suas terras que eram disputadas entre a família e o Estado. Ao tomar conhecimento previamente de que seria preso, o pai de RBS conseguiu escapar pela porta dos fundos da residência deixando o menino na ala principal. Ao se depararem com a criança, os policiais a “detiveram” e levaram-na para a delegacia, onde passou horas “vexamatórias” sendo interrogado e observado pelos militares e seus contrerânios.

A partir daí, foi-se construindo um repertório de vivências desta represália que foram guardadas, lembradas e (re) construídas em suas obras. Assim, conta que aos 12 anos, partiu para seu primeiro exílio, pois considerava a mudança para a casa da avó, em Assunção, como obrigatória, já que o fez abandonar o “leste do Paraíso”, e parte para o aprendizado no exílio (BAREIRO SAGUIER, 2008, p.19).

A categoria sensação poética **memória da repressão na ditadura paraguaia** funciona como um testemunho de fatos históricos, expondo as ânsias, que sofreram com o regime ditatorial. O minipoema é “como um testemunho de fatos históricos, expondo a subjetividade dos indivíduos, marcados pelas atrocidades do regime repressor.” (LINS 2020, p. 3). As sensações poéticas que promovem a memória da repressão podem ser observadas conforme Lins (2020):

Por meio da configuração poética, é possível questionar as práticas abusivas do autoritarismo e vivenciar, por meio da catarse, os sentimentos de dor, revolta, medo e o trauma que afetaram a interioridade dos militantes contra a ditadura. Ressalta-se, portanto, nesse gênero, a voz autêntica do oprimido, o questionamento das relações sociais de poder, os princípios éticos que nos ligam aos sobreviventes e aos mortos pela tirania do regime (LINS, 2020 p. 3).

Não podemos falar da repressão cultural paraguaia sem fazer referência àquela sofrida pela língua guarani desde a vinda dos colonizadores. RBS (1978) afirma que a literatura em língua indígena é reprimida:

Em efeito, como consequência do processo colonial, as manifestações literárias da língua indígena têm sido sistematicamente reprimidas. Inicialmente pela marginalização total, pelo silêncio absoluto a propósito da produção literária oral dos guarani, com a fim de extirpar a idolatria nela contida e assegurar-se a “conquista espiritual”.²³ (BAREIRO SAGUIER, 1978. p. 56).

Essa forma descrita de repressão, sofrida pela língua e inscrita na história, é assumida já inconscientemente pelos escritores paraguaios, visto que “é no tecer que se bordam as

²³ *En efecto, como consecuencia del proceso colonial, las manifestaciones literarias de la lengua indígena han sido sistemáticamente reprimidas. Inicialmente por la marginalización total, por el silencio absoluto a propósito de la producción literaria oral de los guaraníes, con el fin de extirpar la idolatría en ella contenida y asegurarla “conquista espiritual”.*

maneiras atuais praticadas pela ditadura mais antiga do continente latino-americano contra os intelectuais.”²⁴ (BAREIRO SAGUIER, 1978, p. 57). Esse ponto de vista nos confirma que a repressão paraguaia é baseada na pura arbitrariedade. Os elementos reprimidos serão estabelecidos de acordo com o sistema repressivo ditatorial, obedecendo a necessidade de criar um clima generalizado de incertezas e intimidações (BAREIRO SAGUIER, 1978, p. 57).

Com relação à censura das produções bibliográficas, resulta ser muito grave, já que afeta o processo literário paraguaio. O que a crítica paraguaia demonstra é que a literatura paraguaia foi subdividida entre uma produzida dentro do país e outra no exterior, por sua vez, esta foi a responsável por dar o enfoque crítico da realidade paraguaia (BAREIRO SAGUIER 1978, p. 59).

Um poeta paraguaio bastante conhecido internacionalmente, A. Roa Bastos, é um representante dessa literatura conhecida como “*de afuera*”. Em contrapartida, os escritores que não foram exilados sofriam a censura e a autocensura, por essa razão Roa Bastos se refere a eles como os *exiliados de adentro* (BAREIRO SAGUIER, 1978, p. 59).

Lins (2020, p. 13) salienta que a sensação poética “está centrada no testemunho, através do qual o poeta retorna aos dolorosos fatos guardados na memória, com o objetivo de relatar ao leitor suas estratégias de sobrevivência ao contexto adverso do absolutismo”.

A partir de 1969, a repressão passa a ser mais estruturada e radical favorecendo por uma aparência legal. Mesmo que a constituição de 67 tenha garantido os direitos e as liberdades individuais, com o estado de sitio, que se renovava a cada 90 dias, regularmente, tais garantias eram violadas. Assim, o Presidente da República concentra e controla pessoalmente todo o mecanismo de repressão. Conforme RBS (1978):

A repressão contra os intelectuais, a nível individual, se faz efetiva com a prisão indeferida – acompanhada frequentemente da tortura – no regime da incomunicação absoluta e, posteriormente, com o confinamento, com o ostracismo ou com a perda do emprego, medidas que geralmente são acumulativas. A mesma afeta a escritores, jornalistas, investigadores sociais, músicos, educadores, sacerdotes que realizavam um trabalho conscientizado, autores ou diretores de teatro e dirigentes universitários.²⁵ (BAREIRO SAGUIER, 1978, p. 60).

²⁴ *Es el tejido en el que se bordan las maneras actuales practicadas por la dictadura más antigua del continente latinoamericano contra los intelectuales.*

²⁵ *La represión contra los intelectuales, a nivel individual, se hace con la prisión indefinida – acompañada frecuentemente de tortura – en régimen de incomunicación absoluta y, posteriormente, con el confinamiento, con el ostracismo. La misma afecta a escritores, periodistas, investigadores sociales, músicos, educadores, sacerdotes que realizan una labor concientizadora, autores o directores de teatro y dirigentes universitarios.*

A censura paraguaia, o estado de sitio mencionado pelo poeta de *conmoción interior* teve o mesmo tempo de duração da ditadura. Essa repressão, coletiva ou individual, era realizada mediante o ataque, por parte das rondas policiais a mando de um ofício, sob o Art. 79 da Constituição, tem como fundamento: o anti-comunismo. Dentro dessa lógica, O Gral. Alfredo Stroessner, que contém todo o conjunto de opositores ao seu regime, seu primeiro alvo foram os intelectuais, por serem capazes de construir uma crítica coerente ao sistema injusto imposto pelo ditador. Sobre seu caso RBS (1978) conta que

Na ocasião de ser preso pela polícia da ditadura, em 1972, me imputou o grave cargo de “ser agente do comunismo internacional”, havendo realizado viagens – de treinamento, se supõe- por “vários países europeus submetidos ao domínio soviético, para promover a subversão e a luta de classes no Paraguai” (sic). O comunicado oficial dava como prova minha qualidade de “autor de um livro de corte marxista, que deu lugar ao que o Governo de Fidel Castro outorga o prêmio ‘Casa de las Américas’ Nesta obra denegria a República do Paraguai, para seu povo e suas autoridades.”²⁶ (BAREIRO SAGUIER, 1978, p. 61).

Porém, todas as acusações eram incabíveis, pois RBS nunca foi afiliado a nenhum partido político, e também nunca foi a nenhum país europeu que estava submetido ao domínio soviético, somente uma passagem pela Polônia, uma viagem de turismo em 1964. Sobre o livro de cunho marxista, também não há fundamentos na acusação, visto que era um livro de contos que foi premiado pela *Casa de las Américas* e não necessariamente tenha conexões com fidel Castro.

É por meio desse contexto que os minipoemas RBS “representa uma importante fonte de expressão das lutas políticas de um tempo, constituindo-se numa memória crítica para o exercício da democracia e na denúncia da violência oficializada pelo poder autoritário do Regime Militar (LINS 2020, p. 14).

Com base nisso, verificamos que as sensações poéticas colaboram em nosso estudo, já que não entendemos a poesia como uma mera transmissora de signos, mas sim, como a construtora de um significante para um público específico, nas mais diferentes formas de linguagens. Porém, por elas serem construídas com base nas leituras de suas obras traremos os pontos que consideramos merecer maior destaque e que são relevantes para a construção da

²⁶ *En ocasión de ser apresado por la policía de la dictadura, en 1972, se me imputó el grave cargo de “ser agente del comunismo internacional”, habiendo realizado viajes – de entrenamiento, se supone – por “varios países europeos sometidos al dominio soviético, para promover la subversión y la lucha de clases en Paraguay” (sic). El comunicado oficial daba como prueba mi calidad de “autor de un libro de corte marxista, que dio lugar a que el Gobierno de Fidel Castro le otorgara el premio ‘Casa de las Américas’. En esta obra denigra a la República del Paraguay, a su pueblo y sus autoridades”*

Sensação poética **memória da repressão na ditadura paraguaia**, por se tratar da vida do autor do *corpus* desta pesquisa reservamos para cada um deles um capítulo que aborda aspectos gerais de sua vida relacionado com a ditadura paraguaia.

Para o estudo das sensações poéticas culturais existentes nos mini-poemas, analisamos a imagética apresentada sob a visão de Rojas (2016) e Bosi (2010); a questão da paisagem na poesia foi nas abordagens de Collot (2015) e Paul Valéry (1973 – 1974); e o discurso trazido por Carvalho Ferreira sobre a memória.

Assim, na tradução, na poesia e na intertextualidade presente em ambas, a sensação não resume a recepção da mensagem como demonstração de saber, em uma simples codificação de dados, mas sim, uma ação que tem como objetivos desvendar o signo para um determinado público.

CAPÍTULO 2 - LITERATURA PARAGUAIA: UM REGISTRO CULTURAL NAS ENTRELINHAS DE UMA RIQUEZA HISTÓRICA LITERÁRIA

Este capítulo aborda e contextualiza historicamente o diálogo entre a literatura guarani e a literatura paraguaia, construindo comentários sobre a repressão cultural sofrida pelo gênero literário que, atualmente, ainda sofre com tais consequências. Também traz reflexões sobre o gênero textual poesia e as características específicas do gênero textual, dando enfoque aos minipoemas.

2.1 A literatura paraguaia: vozes que contam a história de uma sociedade

Segundo registra RBS em sua obra *Literatura guarani del paraguay* (1980 - 2004), até a chegada dos europeus em terras da América Latina, os guaranis compunham uma grande família ou nação conhecida como Guarani-tupi. Tal nação, ao que tudo indica, provém do norte da América e ocupava uma vasta região que descia beirando o Rio Paraguai e o Rio Paraná. Assim, a família habitava terras desde o Brasil, Paraguai, Argentina, Uruguai, Guiana, Bolívia, Peru e até o Equador.

O conceito de família “guarani tupi” se deve a proximidade das características entre os núcleos, como a língua, a estrutura social, elementos da cultura, crenças, etc., (BAREIRO SAGUIER 1980, p. XI). A sociedade guarani tupi se caracteriza como excelente agricultora, o que podê ser observado durante o grande extermínio indígena pois “uma das principais razões da política de extermínio foi o fato dos índios viverem em um sistema social, do tipo coletivista e mostravam de uma maneira irrefutável que era possível viver fora do sistema econômico colonial.”²⁷ (BAREIRO SAGUIER 1980, p. XV). Nessas sociedades, não existiam classes sociais, e a economia da "subsistência" era privilegiada. RBS define por economia de subsistência “uma organização da economia, cuja produção e distribuição são determinados pelos mecanismos da reciprocidade e da redistribuição, e na qual o sustento da vida na maior parte não se obtém pela venda no mercado”²⁸(BAREIRO SAGUIER 1980, p. XIII). As aldeias se organizavam com uma ocupação de cinco a oito casas dispostas em forma quadrangular para

²⁷ *Una de las principales razones vivían en un sistema social de tipo colectivista y mostraban de una manera irrefutable que era posible vivir fuera del sistema económico colonial.*

²⁸ *una ordenación de la economía, cuya producción y distribución son determinados por los mecanismos de la reciprocidad y de la redistribución, y en la cual el sustento de la vida en su mayor parte no se obtiene por venta en el mercado.*

facilitar a troca entre moradores e seus vizinhos e cada uma delas contava com uma autoridade patriarcal.

O guarani, língua utilizada pelos habitantes da região, é considerada a essência da vertente paraguaia do espanhol utilizado, vem de raiz tupis-Guarani e é utilizado até os dias atuais. Nesse sentido, a maioria dos habitantes do país são bilíngues e empregam os dois idiomas ou até mesmo a mescla deles para a comunicação. No que se entende sobre a língua, Bareriro Saguier (1980) diz que

Se faz necessário recordar aqui que a civilização guarani não conhecia a escrita, fato que, como demonstra a etnologia contemporânea, não constitui uma característica de inferioridade nem ao contrário. Significa, mais simplesmente, que a tradição oral era suficiente para as necessidades de transmitir a memória coletiva... (BAREIRO SAGUIER 1980, p. XIX)²⁹

No que se entende sobre a língua, Mélia aponta três formas de prejuízo que ela pode ter sofrido durante seu registro formal ou literário:

- a) A escritura, que ao passar da variedade fonética a uniformidade fonológica, anula as realizações dialetais e apaga os contrastes entre o sistema novo e o do “reductor”;
- b) A gramática, que impõem a categorização a partir da própria língua, tendendo a criar uma língua estandardizada, cujo propósito final é a de “ensinar” aos índios as “verdades cristãs”;
- c) O dicionário, que “não é somente uma nomenclatura, mas sim um sistema de valores, o registro e a semantização que atribui, e já está dependendo dos processos históricos, políticos, sociais, religiosos” (...), assim “as palavras conceituais como “neutras” são registradas sem dificuldades, enquanto aquelas fortemente semantizadas na vida sócio religiosa chegam a estar ausentes ou aparecem com o sentido tradutório, quer dizer, a maioria dos habitantes do país são bilíngues utilizando os dois idiomas ou até mesmo o traduzido e bem semantizado na nova vida reduzida”. (BAREIRO SAGUIER 1980, p. XVIII)³⁰

²⁹ *Es preciso recordar aquí que la civilización guaraní no conoció la escritura, hecho que, como lo demuestra la etnología contemporánea, no constituye un rasgo de inferioridad ni de lo contrario. Significa, más sencillamente, que la tradición oral era suficiente para las necesidades de transmitir la memoria colectiva, de la misma manera que las escasas cifras que utilizaban bastaban en el sistema de una sociedad no mercantilista.*

³⁰ *A) la escritura, que al pasar de la variedad fonética de la uniformidad fonológica, anula las relaciones dialectales y desdibuja los contrastes entre el sistema nuevo y el del “reductor”;*
b) la gramática, que impone la categorización a partir de la propia lengua, tendiéndose a crear una lengua estandardizada, cuyo propósito final es la de “enseñar” a los indios las “verdades cristianas”;
c) el diccionario, que “no es sólo una nomenclatura, sino un sistema de valores, el registro y la semantización que se les asigna ya está dependiendo de los procesos históricos, políticos, sociales, religiosos” (...), así “las palabras conceptuadas como “neutras” son registradas sin dificultad, mientras aquéllas fuertemente semantizadas en la vida socio-religiosa llegan a estar ausentes o aparecen con un sentido translaticio, es decir, traducido y resemantizado en la nueva vida reduccional”.

Ou seja, as palavras consideradas neutras em guarani eram registradas “sem dificuldades”, porém, o mesmo não ocorria com palavras mais complexas. Por este motivo, essas três repressões refletem também em uma forma de diminuição da literária, já que os registros em espanhol não contemplavam as várias vertentes da literatura guarani. Com isso, percebemos que as primeiras obras paraguaias mantiveram um forte apelo católico já que eram frutos das missões jesuíticas e foram, inclusive, consideradas como a totalidade dos escritos da região durante os séculos XVII e XVIII. Portanto, era a literatura cristã escrita em guarani (sermões, catecismo, textos religiosos, etc) e não a literatura guarani produto de seu povo.

Usou-se a língua indígena e alguns termos e conceitos da sua religião para substituir esta pela “fê verdadeira” dos conquistadores. Produzindo-se um vazão dos valores autênticos, uma tergiversação com propósitos da suplantação cultural. A escrita serve para ‘dar firmeza aos dominadores’. (Bareiro Saguier, 1980. p. XIX)³¹.

As primeiras reflexões sobre a produção literária Paraguaia são provenientes do legado cultural Guarani, resultado da união dos indígenas com os espanhóis e inconscientemente mantiveram vivas a língua, a cultura e os mitos herdados pelo povo indígena. Nesse encontro entre os descendentes de guaranis e os colonizadores no território paraguaio, surge uma relação tensa desde o primeiro contato entre os povos e entre a língua guarani e a língua hispânica, porém, as implicações desse encontro geraram e geram muitos elementos que fazem parte da multiculturalidade literária paraguaia. Segundo com Alai Garcia Diniz:

Esta série de razões utilizadas pelo escritor paraguaio demonstra que o bilinguismo envolve um tratamento interdisciplinar e complexo, e que, no âmbito da literatura, a assertiva de que só a língua espanhola poderia formar o conjunto de sua produção lírica deixa de observar as funções diferenciadas que historicamente cada código exerce na sociedade. Se, entre outras funções, ao espanhol cabia a intermediação oficial da letra como código de posse e legitimação na esfera pública, com o guarani projetava-se uma literatura oral que cumpria a voz da sensibilidade e do mundo privado. (GARCIA DINIZ, 1999, p.75).

De acordo com este cenário, podemos considerar que a Literatura Paraguaia foi desenvolvida a partir de dois idiomas, o guarani nativo, e o espanhol, herança da colonização. É uma literatura primária, se considerarmos as influências locais, porém pode ser vista como um ramo da Literatura hispânica e latino americana. Essa inicial falta de escrita não significou uma carência de literatura. RBS afirma que o povo guarani, ao longo de 400 anos manteve suas

³¹ *Se usó la lengua indígena y algunos términos y conceptos de su religión para sustituir ésta por la <<fe verdadera>> de los conquistadores. Se produce así un vaciamiento de los valores auténticos, una tergiversación con propósitos de la suplantación cultural. La escritura sirve para ‘dar firmeza a las dominaciones’.*

tradições, sua diversidade e suas sutilezas transmitidas através de “livros vivos”, em que as páginas são os lábios-língua-memória, e essas são indestrutíveis como o suspiro do povo que foi criando e se recriando a cada amanhecer (BAREIRO SAGUIER, 1980. p. XIX).

José Vicente Peiró Barco (2011) afirma que estudar a literatura paraguaia desde o seu início é enfrentar inúmeras barreiras, como a falta de bibliotecas paraguaias que contenham o material disponível para pesquisa e a carência das obras:

Encontramos duas dificuldades previas ao tentar historiar a literatura paraguaia: a dispersão de autores e obras; e o desconhecimento vigente do que se tem escrito devido as carentes históricas de editoriais e de difusão das obras. Estes fatos proporcionam em ocasião tem propiciado alguns erros cronológicos e classificações tipológicas de discutível valor, mesmo que tenham supostamente uma primeira aproximação a análise dos fenômenos ocorridos em sua evolução. (PEIRÓ BARCO, 2001, p. 60-61)³².

Por esa razão, em sua tese de doutorado *Literatura y Sociedad. La narrativa paraguaya actual* (1980 – 1995), apresenta um mapeamento cronológico da literatura paraguaia desde o aparecimento dos primeiros textos escritos no país até a meados de 1990, e foi assim que chegou à conclusão de que a falta de estrutura interna e a divulgação por parte das editoras paraguaias que fomentaram o silêncio e o desconhecimento desta literatura do país e no exterior. De acordo com Pieró Barco, a partir de 1980, com a implantação de novas editoras no Paraguai percebeu-se que as publicações simplesmente haviam dobraram.

Diante do exposto, existem, vários questionamentos sobre a (in)visibilidade da expressão literária guarani durante e após o período colonial, como por exemplo: por que não houve nenhuma expressão literária escrita durante estes períodos? Por que ela não foi recolhida durante tanto tempo? Por que houve essa marginalização dos textos literários em guarani? As respostas apresentadas por RBS revelam um duplo nível da discriminação repressiva: contra o indígena e contra sua fé. Pois, era através de suas crenças, ignoradas pelos colonizadores, que se manifestava a literatura guarani, em seus cantos cosmogônicos e teogônicos, mitos fundacionais e orações de comunicação entre o homem e seus deuses. A palavra poética é, para os Guaranis, o elemento vital e medular da cultura, é sua expressão privilegiada e o esqueleto

³² Nos encontramos con dos dificultades previas al intentar historiar la literatura paraguaya: la dispersión de autores y obras; y el desconocimiento vigente de lo que se ha escrito por las carencias históricas de editoriales y de medios de difusión de las obras. Estos hechos en ocasiones han propiciado algunos errores cronológicos y clasificaciones tipológicas de discutible valor, aunque hayan supuesto una primera aproximación al análisis de los fenómenos acaecidos en su evolución.

do seu ser social. As crenças religiosas eram, portanto, o produto da inspiração sacramentadas no canto e na dança (BAREIRO SAGUIER 1980, p. XIX - XX).

Na cultura guarani e sua tradição literária (oral), é possível encontrar a existência de deuses mediadores e de heróis civilizadores com funções semelhantes à de gênios confundidos com os fenômenos da natureza. O registro do afamado dilúvio, o mito dos gêmeos, a terra sem mal, são algumas das grandes marcas presentes também em outras culturas que podem sofrer variações dos nomes e dos detalhes, mas, conforme RBS, são fontes importantes e vivas na para a Literatura Guarani já que podemos encontrar em diversos registros ao longo das áreas pertencentes aos povos Guaraní-Tupí.

O que os dados demonstram é o escasso material na língua guarani e sua cultura mesmo depois da independência (1811), se comparados em relação a outras culturas como Quéchuas e Maya. Como já mencionamos anteriormente os guaranis não possuíam os meios materiais, como a escrita, para a transmissão de sua literatura e cultura, por essa razão a utilização da oralidade era privilegiada. Nesse sentido, as cantigas passavam de geração em geração os conhecimentos, os costumes e as crenças do povo guarani, fazendo parte da memória coletiva que só existe e se mantém viva quando associada ao comunitário. Aquino e Cruz (2014, p.89) deixam claro que:

[...] não precisa haver necessariamente a presença de testemunhas físicas. Apenas a força das falas, das leituras, das histórias e dos mitos que formam um coletivo, presente na memória do sujeito, já o torna permanentemente acompanhado, uma vez que vê o mundo que o cerca pelas memórias que compõem sua história enquanto membro da comunidade que frequenta. (AQUINO E CRUZ, 2014, p. 89).

Essa memória coletiva era principalmente construída ao redor do fogo de chão, os poemas e os cantos, eram sem dúvida, um convite para se aquecer e sentar junto à fogueira, e assim, ao aproximar-se do fogo e ouvir as histórias mantinham viva toda sua riqueza. Nas palavras do antropólogo Bartomeu Meliá (1992, p.141), “o dia paraguaio inicia junto ao fogo. Sentar-se junto ao fogo, na manhã ainda não iniciada é saber toda a memória de um povo que sofre de fome e de doenças, porém que desse fogo aprende a dizer o sol, a flor e a estrela.”³³ Era com este ritual diário de sentar-se junto ao fogo que se conhecia e se enraizava cada vez mais a cultura, os mitos e o folclore.

³³ *El día paraguayo comienza junto al fuego. Sentarse junto al fuego, en la mañana todavía no amanecida es saber toda la memoria de un pueblo que sufre de hambres y de enfermedades, pero que de ese fuego aprende a decir el sol, la flor y la estrella.*

Cada poema e cada canto em guarani representam metaforicamente um último suspiro, que lutou contra o apagamento e nesse sentido o papel do poeta faz reviver a presença da alma dos antepassados, a nostalgia da infância vivida no cunho dos mitos, folclores e a cosmovisão guarani. Por este motivo, acreditamos que surgem os poetas e contadores de histórias que se tornam os responsáveis por serem os mediadores dessa memória, já que suas obras têm o objetivo de preservar, manter a identidade, as origens. Bareiro Saguier (2004, p. 23) afirma que a oralidade representa um meio movediço de palavras, já que se deve considerar as escolhas léxicas e expressivas entre um cantor e outro - conforme Bartolomeu Mélia apud Bareiro Saguier (2004, p. 24), nos textos que visam a fixação da literatura oral se dá uma alteração:

Nestes textos, apesar de serem registrados com intenção de fidelidade, entretanto se dá uma redução. A distância cultural entre o escritor e o que dita (mesmo que este ato de ditar somente este implícito naquele que fala) sempre permanece, mesmo no caso de Cadogan. Isto se traduz no fato de que a literatura deste tipo somente registra fragmentos parciais, limitados por uma parte pela relativa incapacidade linguística e cultural do receptor, e por outra parte pelas barreiras mais ou menos conscientes que o Guarani levanta frente ao “outro” (BARTOLOMEU MÉLIA apud BAREIRO SAGUIER, 2004, p. 24).³⁴

Porém mesmo que estes antropólogos tenham buscado a “fidelidade”, os textos apresentam uma redução devido a distância cultural entre o escritor e aquele que dita. O que é explicado por Rubén Bareiro o escritor registra fragmentos parciais limitados devido a uma relativa incapacidade linguística e cultural do receptor, além das barreiras mais ou menos conscientes que o guarani levanta frente ao outro.

Os textos em Guarani foram somente conhecidos a partir de 1914, data em que Kurt Nimendaju Unkel, um antropólogo alemão, publicou um corpus de um material recolhido entre os ApapoKúva-Guarani da fronteira brasileira-paraguaia. Vale destacar que esse grupo guarani o adotou em 1906 como membro e foi recebido em uma cerimônia e batizado com o nome de Nimendaju (o ser que cria seu próprio lugar). Tirando o valor intrínseco, dos textos recolhidos por Kurt Unkel carrega consigo o grande mérito de haver revelado a existência de uma rica produção literária guarani, que era desconhecida, ou ignorada. (Bareiro Saguier 1980, p. XXI)

Salientamos que entre a Independência no país (1811) e o final da guerra do Paraguai (1870), poucos autores são identificados na região, já que boa parte das obras produzidas até o

³⁴ *En estos textos, a pesar de ser registrados con intención de fidelidad, todavía se da una reducción. La distancia cultural entre el escritor y el que dicta (aunque este acto de dictar sólo esté implícito en el que habla) siempre permanece, aun en el caso de Cadogan. Esto se traduce en el hecho de que la literatura de este tipo sólo registra fragmentos parciales, limitados por una parte por la relativa incapacidad lingüística y cultural del receptor, y por otra por las barreras más o menos conscientes que el Guaraní levanta frente al “otro”.*

séc. XIX não apresentam autoria, não foram escritas ou foram simplesmente ignoradas por serem cantigas e poemas. Conforme Garcia Diniz (p.74), “Só faziam jus ao título de poetas os homens brancos, em geral ligados à elite crioula local”. Como um exemplo de que existia uma lírica local no século XIX, referenciamos os poemas patrióticos de Natalício de María Talavera, escritos durante a guerra do Paraguai. A poesia dessa época ficou marcada pela continua lamentação fúnebre. Tal época serviu de inspiração para uma produção literária que respeita o popular, era bilíngue ou só em guarani, produção fixada em jornais do Front tais como Cabichuí (Garcia Diniz, p.74).

Figura 1: Jornal Cabichuí



Fonte: CABICHUI. Assunção, Paraguai: Imprenta del Cabichui, 1867-1868.

O jornal Cabichuí, foi um grande impulsionador no que diz respeito aos registros da literatura da guerra paraguaia e os arquivos de guerra. Este material foi impresso pela "Imprensa Del Ejercito", que se localizava no quartel general paraguaio de Paso Pacu, no período da Guerra do Paraguai (1865-1870). Teve como membros fundadores e principais redatores: Juan Crisóstomo Centurión Y Martínez e Natalício de María Talavera e o padre Fidel Maíz. Contou com 95 edições e suas publicações ocorreram entre os dias 13 de maio de 1867 e 20 de agosto de 1868. O jornal circulava duas vezes por semana e era distribuído em todo o território paraguaio, porém não tardou para o sucesso do jornal chegar imediatamente aos acampamentos dos adversários os argentinos, uruguaios e brasileiros, apresentando algumas poesias e diálogos fixados em guarani. No interior do jornal, estavam ilustrações de grande relevância e caricaturas exaltando alguns personagens que participaram da guerra do Paraguai. A sátira presente na obra

era a linguagem utilizada pelos redatores do jornal com a única intenção de gerar algum tipo de entretenimento aos soldados de seus acampamentos.

No que se refere as cantigas sagradas do guarani, foram transcritas pelo antropólogo Leon Cadogan (1889-1973) que, conforme RBS (2014), foi o que melhor que penetrou e vivenciou o mundo religioso guarani. Assim como *Nimendaju*, foi admitido por um grupo guarani, os *Mbya del Guairá* e foi batizado com o nome que um cacique o revelou durante o ritual de iniciação: *Tupã-Kuchuvi-vevé: dios-torbellino-que-vuela* (Deus – redemoinho- que – gira). Desse modo, obteve-se revelações e relatos sobre a tradição esotérica *Ne'ê Porã Tenondé*: “primeiras palavras bonitas”, “ele mesmo conta, na introdução de *Ayvu Rapytá*, como maldição – obtém a libertação de um índio – que lhe permitiu descobrir a existência das tradições secretas dos *Mbya*.” (BAREIRO SAGUIER 1980, p. XXII).

Logo, Cadogan não mediu esforços para recolher, traduzir/transcrever e interpretar a tradição literária sagrada do guarani paraguaio com entusiasmo e amor de partícipe. Essas publicações ocorreram entre as décadas de 40/50 e revelaram-se bastante antigas, fazendo parte de uma fonte importante para a literatura Guarani, formando e transformando a literatura paraguaia. Esse material compreende gêneros que vão dos cantos cosmogônicos e teogônicos aos textos etiológicos, passando pelos mitos dos heróis civilizadores, ou pelas expressões mais individuais, como as orações e os poemas de tônica diferente: amatórios, religiosos, infantis, etc.

A inspiração na religiosidade representa quase a totalidade da produção literária e assim é considerada, conforme o autor, um importante capital cultural guarani. É discutida por Rubén Bareiro Saguier (2004, p. 15) a partir de dois pontos:

1. É preciso diferenciar entre o conceito estratificado, hierarquizado e dividido que caracteriza a religião na sociedade ocidental, do fenômeno religioso na cultura guarani. Nesta se trata de um sentimento que impregna tanto os feitos e fenômenos da natureza, como os atos, aqueles os mais cotidianos, da vida social. De cada fenômeno e de cada ato pois emana em forma natural e espontânea, um hálito que guarda relação e está em correspondência com uma esfera do sagrado. A leitura dos textos, especialmente os de oração, dão conta desta característica.
2. Se trata, acima de tudo, de uma religião, a dos Guarani, na qual convivem os deuses e os homens. Na religião guarani, a máxima aspiração é a de alcançar a condição da imortalidade a qual é possível ter acesso - mediante orações, danças e Jejuns - nesta vida, pois a Terra sem Mal, a da perfeição eterna, encontra-se em algum lugar desta terra. Em resumo, essa convivência se opera em um grau tal, que implica, como culminação ideal, a equiparação dos homens aos deuses. (BAREIRO SAGUIER 2004, p. 15).³⁵

³⁵ 1. *Es preciso distinguir entre el concepto estratificado, jerarquizado y dividido que caracteriza a la religión en la sociedad occidental, del fenómeno religioso en la cultura guaraní. En ésta se trata de un sentimiento que impregna tanto los hechos y fenómenos de la naturaleza, como los actos, aun los más cotidianos. De la vida social. De cada fenómeno y de cada acto pues, emana, en forma natural y espontánea un aliento que guarda*

Um exemplo encontramos na criação do mundo na cosmovisão guarani. Nesse ponto podemos encontrar o interessante mito de Ñamandu figura que se formou a partir de sua própria divindade, sem o umbigo, pois não descende de nenhum outro deus. Característica que se repetiu em outros deuses criados depois dele. *Ñamandu* foi o responsável pela criação da linguagem humana, por tanto a palavra na cultura guarani é sagrada e possui alma. Sobre a poesia da criação de *Ñamandu*, Bartolomé Mélia (1987) diz ter influenciado muitos escritores de renomes paraguaios, entre eles Augusto Roa Bastos, Rubén Bareiro Saguier, além da poeta bilingue Suzy Delgado, uma importante representante feminina na literatura paraguaia.

De acordo com a obra *Antología de poesia paraguaya*, da poeta Josefina Plá (2015, p.282), já nos anos 1900, os poetas buscavam movimentos contrários a poesias apresentada durante a guerra e pós-guerra. Assim, surgem os percursos da poesia Nacionalista ou *Generación de 900* que também reivindicam e trazem à tona a exaltação da cultura indígena. Dessa geração, lembramos os nomes de: Juan E. O' Leary (1879) e Francisco Luis Bareiro, quem buscou liderar os movimentos para o Modernismo paraguaio, porém sem sucesso. Fato que ocorreu anos mais tarde, sendo um manifesto amplamente coordenado pelo grupo conhecido como *Crónica* (1913-1915). Faziam parte deste seleto grupo nomes como: Pablo Max Insfrán (1894) e Guillermo Molinas Rolón (1889-1946).

Ainda sobre essa Geração um poeta que se destacou foi Manuel Ortiz Guerrero (1897-1933), nome que ficou popular, ao abordar a temática da martirização da vida, já que sofria de lepra e por isso trouxe em suas poesias seus dramas pessoais. Outro nome de destaque é o do poeta Eloy Fariña Núñez (1885-1929) sua obra privilegia a temática do espírito nacional, apesar de ter sido escrita no exterior. Em contrapartida sem sair do país, o poeta Alejandro Guanes (1872-1924), conforme Josefina Plá (2015) foi responsável por dar “certa a categoria preocupada” a poesia, que até então era composta pelo excesso de incitação sentimental. No entanto, seus poemas seguem o movimento do Nacionalismo literário. Também seguindo o mesmo movimento está Natálicio Gonzalez (1895), encontrou um reforço para sustentar seu nacionalismo literário. Sobre esse movimento, Josefina Plá (2015, p. 283) comenta que “esta

relación y está en correspondencia con una esfera de lo sagrado. La lectura de los textos, especialmente de las oraciones, dan cuenta de esta característica.

2. *Se trata, además, de una religión, la delos Guaraní, en la que conviven los dioses y los hombres, como muy bien la señala Pierre Clastres. En la religión, la máxima aspiración es la de alcanzar la condición de la inmortalidad, atributo supremo de los dioses y de sus elegidos. Inmortalidad a la que es posible tener acceso – mediante oraciones, danzas y ayunos – en esta vida, pues la Tierra sin Mal, la de la perfección eterna, se encuentra en algún sitio de esta tierra. En suma, esa convivencia se opera en un grado tal, que implica, como culminación ideal, la equiparación de los hombres a los dioses.*

tendência vai ganhando logo posições ao amparo das circunstancia histórica, mesmo que suas produções se manifestem sempre em nível moderado”³⁶ (PLÁ, Josefina, 2015, p. 283).

Foi nessa época que o escritor Rafael Barrett (1876-1910), espanhol, foi alocado no Paraguai por se tratar de um correspondente de guerra de uma imprensa Argentina. Elaborou a maior parte de sua obra jornalística literária em território paraguaio, com isso alcançou grande prestígio na sociedade, sendo uma personalidade de destaque no país. Assim, em suas obras reconhece a realidade social e impulsiona a base da modernidade paraguaia.

O paraguaio Heriberto Fernandez foi o que obteve maior destaque na era pós-modernista paraguaia, década de 1920. Nos anos de 1924, muda-se para Paris. Rompe com, até então, logocentrismo poético em suas obras e se apoia na valorização da palavra. Em contrapartida, recorre a sentimentos de um mundo impregnado pelas lamentações e crises históricas e culturais sofridas pelo povo paraguaio.

O início da guerra do Chaco (1932) foi o pontapé para a dispersão de muitos dos jovens literatos. Neste ambiente de guerra surge Júlio Correa (1890-1953) inovou sua poesia de expressão direta, abordando as temáticas que expressavam o protesto, a rebeldia de um povo, construindo a consciência história, de um povo que suplicava pela prestação de conta de seu todo sofrimento vivido na guerra. Sua poesia apresenta um cenário inesperado, um rompimento com o sentimentalismo e com a abordagem patriota. Sobre isso Josefina Plá (2015, p. 285) afirma que

Existem os fatores internos de exacerbação social e política que insistia a poesia de Correa conectando-a com o instante coletivo, dando alcance e difusão popular, se uniam agora, a favor do intercambio que surgia no amparo da situação internacional, outros de universal envergadura; os postos de partida pela segunda conflagração mundial e cifradas no velho e sempre novos ideais humanos de liberdade, solidariedade, responsabilidade. Esta situação tomou corpo no grupo chamado de 1940. (PLÁ, 2015. p. .285).³⁷

Críticos literários, como Josefina Plá e Francisco Pérez-Maricevich (1937), categorizaram os movimentos literários paraguaios, os dividiram em 3 etapas: *Generación del 40*, *Generación del 50*, *Generación del 60*. Após esse período, tornou-se algo as gerações já não receberam a nomenclatura conforme as décadas. A *Generación del 40*, trouxe algumas

³⁶ *Esta tendencia v aganando luego posiciones al amparo de la circunstancia histórica, aunque sus productos se mantienen siempre a modesto nivel.*

³⁷ *A los factores internos de exacerbação social y política que urgieron la poesía de Correa conectándola con el instante colectivo, dándole alcance y difusión popular, se unian ahora, a favor del intercambio que surgía al amparo de la situación internacional, otros de universal envergadura; los puestos en marcha por la segunda conflagración mundial cifradas en los viejos y siempre nuevos ideales humanos de libertad, solidaridad, responsabilidad. Esta situación tomó cuerpo en el grupo llamado de 1940.*

mudanças poéticas, visto que este grupo estava em busca de uma identidade estética. Entre alguns nomes encontramos o de Josefina Plá, Hérib Campo Cervera (1905-1953) e Augustos Roa Bastos, esses três autores realizaram um trabalho em conjunto com o objetivo de revigorar a literatura em seu país, também se identificavam por trabalhar de maneira bastante interdisciplinar, com relação a outros artistas, eles se reuniam, e compartilhavam suas obras, músicas, pinturas, ou seja, eram artistas em geral não somente literatos (AQUINO 2014, p. 17).

Essa geração de escritores foi marcada pela busca por novas tendências literárias, visto que os poetas anteriores estavam muito conectados a temas de movimentos românticas-nacionalistas, de glorificação do passado heroico e dos sobreviventes de guerra. O nacionalismo gerava um movimento em que os artistas buscavam incessantemente o contato com outras literaturas. Na busca de novas referências, a *Generación del 40*, conforme Roldan Martinez e Colmán:

[...] as letras paraguaias se abrem definitivamente a literatura universal, graças ao diálogo de nossos autores com as composições poéticas de Rilke, Lorca, Valéry y otros. Desta maneira, os poemas de destes referentes universais se convertem em pedra fundamental dos textos do grupo dos 40, os quais se cingem ao gênero lírico. (ROLDAN MARTINEZ y COLMÁN, portal guaraní, s/n)³⁸

Outros nomes que merecem destaque na *Generación del 40* são: Julio Correa, Oscar Ferreiro (1922), Dora Gomez Bueno de Acuña, José María Rivarola Matto(1918), Ezequiel González Alsina, Hugo Rodríguez Alcalá (1917), Gabriel Casaccia e José Antonio Bilbao (1919). Dentro dessa geração, foram se desenhando duas vertentes, conforme Josefina Pla (2015, p. 285-286):

A primeira: aquela que busca o contato com os temas universais, encarando-os em nível polemico; viria a ser uma derivação da poesia de combate de Julio Correa, mesmo que formalmente essa origem resultaria irreconhecível. É a poesia de compromisso, cujas primeiras manifestações tiveram como transfundo ao Neruda del Canto a Stalingrado. A segunda: a outra persiste a dimensão secreta do homem, na linha dos grandes agonistas líricos; Rilke principalmente. O grupo, no entanto, não teve tempo de sedimentar como tal suas experiências nem dar suas formas inéditas. (Plá, 2015, p. 285-286)

Com a Guerra Civil de 1947, os poetas paraguaios – Roa Bastos, Elvio Romero e Campos Cervera — iniciam seu processo de exílio, porém, mesmo no exílio, eles mantiveram a temática central de suas obras a inspirados no Paraguai. Assim, influenciam a geração que se

³⁸ *las letras paraguayas se abren definitivamente a la literatura universal, gracias al diálogo de nuestros autores con las composiciones poéticas de Rilke, Lorca, Valéry y otros. De esta manera, los poemas de estos referentes universales se convierten en piedra de toque de los textos del Grupo del 40, los cuales se ciñen fundamentalmente al género lírico.*

forma em 1950, que os reconhece como mestre e líderes do movimento renovador da poética paraguaia.

A nova Geração de cinquenta é predominantemente formada na Academia Literária Universitária. Entre seus estudantes estava RBS fazia parte, e também Carlos Villarga Marschal, que se orgulhavam de terem feito parte. Naquela época, o Padre César Alonso de las Heras, um dos principais apoiadores do Colégio San José, uma das escolas mais antigas de Assunção, frequentada somente por homens, após os anos 90 surgiram as primeiras turmas compostas por ambos os sexos. Ele também foi um dos responsáveis pela Faculdade de Filosófica (1946), e com sua presença foi conhecida por ser o berço de diversos poetas que se tornaram significativos nesta *Generación del 50*.

Essa Geração apresentava uma densa cultura humanística, quer dizer que em seus poemas apresentam manifestações literárias. Conforme os estudos sobre a crítica literária paraguaia de Teresa Méndez Faith (2001), a maior parte dos membros da *Generación del 50*, não se dedicou somente a poesia, mas trouxe à tona outros gêneros, e cultivando um campo bem importante para a narrativa. Com a colaboração de muitos autores na revista ALCOR, surgiu inicialmente com o nome de Cuenco em dezembro de 1955. Além disso, o autor pesquisado neste estudo RBS junto com Julio César Troche foram membros fundadores da revista. Foi o reduto de muitos escritores, levantava somente a bandeira da autenticidade. Suas páginas escritas ao longo de doze anos resumem a cronologia da literatura paraguaia.

E de acordo com Méndez Faith, foram os poetas desta geração que presenciaram e testemunharam o ódio violento repercutido pela sangrenta Guerra Civil implantada em 1947. A batalha é considerada a mais violenta do Paraguai. Nesta geração, tanto os que escrevem em espanhol quanto os que se expressam em guarani trabalham em suas obras uma orientação intimista e possuem um tom melancólico, os temas que mais predominam nesta literatura estão relacionados ao amor e à morte, à nostalgia do paraíso perdido, à memória da infância e do tempo passado, sem esquecer da angústia existencial. Sobre tais artistas de destaque, Josefina Plá aponta:

A angustia é, pois, como não poderia menos ser, a dominante, no diverso grau e matriz, desta lírica; ela informa a poesia amarga, de definidas aristas intelectuais, mas oculta o interior sensitivo, de Ramiro Domóinguez (1929), os poemas acumulativos, ricos na sugestão e nos relâmpagos institucionais, de Rubén Bareiro Saguier (1930), a poesia frequentemente conceitualista, mesmo que de emotivo clima de José Luis Appeyard (1927), as concepções herméticas e frequentemente arbitrarias de Elsa Wiezell (1927) e outros que, como o brilhante porém parcimonioso Carlos Villagra Marsal (1932), Ricardo Mazó (1927) ou José María Gómez Sanjurjo (1930),

permaneceram varados na ineditiz. Luis María Martínez (1933) se desprende lentamente de iniciais entusiasmos comprometidos. No exterior, realiza sua obra Ester de Izaguirre (1922), voz de nobre e refinada subjetividade, sem dúvida a mais pura voz lírica feminina do país. (Plá, 2015. P. 287).

Os pertencentes a esta geração coincidem, em grande parte, na forma de atuar e publicar suas obras com a geração anterior, as outras manifestações além da poesia, pois para esses poetas a busca pelo “progresso” em seu país partiria através da cultura. Como exemplos de poetas desta geração também podemos citar: José Maria Gomez Sanjurjo, Ramiro Dominguez, entre outros. Os escritores se reuniam para estudar e refletir sobre a literatura e buscavam publicar suas reflexões, sendo a geração mais produtiva.

Cabe destacar que a literatura feminina paraguaia, parte do seu primeiro grupo de escritoras na década de 50, e que, comparada à masculina, ficou ainda mais tempo postergada, visto que muitas vozes foram caladas, principalmente, durante a ditadura e os anos que a antecederam. Somente nos anos 80, as mulheres tiveram um boom literário. Nesse contexto, podemos citar mais algumas representantes, como: Dirma Pardo Carugati, além de Gladys Luna. Tanto na representação feminina quanto masculina da literatura percebe-se que a maioria dos escritores se preocupou em refletir sobre a miscigenação e a diversidade cultural do país, fixando em obras biográficas e históricas tais pontos.

A *Generación del 60* é definido por Aquino (2014, p. 21) como poetas que buscavam valorização do seu tempo real, ou seja, aquele em que ele estava vivendo. Eles reconhecem a angústia como um sintoma do que sentem em seu interior e em seu presente. Sobre os artistas desta geração Josefina Plá comenta:

Nos versos da geração mais jovem, esa angustia se faz solidaria das iminências do instante humano, como em Miguel Angel Fernández (1938), Esteban Cabañas (1937) ou Roque Vallejos (1943), ou arremessa sua âncora ansiosa em busca do fundo a que se prender; o sentimento religioso, no caso de Francisco Pérez Maricevich (1937), Ovidio Benítez Pereira (1933). Caracteriza também estes poetas, em geral, a tendência ou uma maior desnudez formal com respeito aos poetas anteriores. Segue em linhas gerais este mesmo cânone de desnudez e afogamento na poesia da nova geração: Juan Andrés Cardozo (1942), Adolfo Ferreiro (1944), René Dávalos (1945) e Guigo Rodríguez Alcalá (1946), entre outros. (PLÁ 2015, p. 287).

Com esse panorama, percebemos que a literatura guarani paraguaia possui uma riqueza entrelaçada a temas diversos. Acreditamos que se fez necessário uma contextualização sobre da literatura, principalmente dando enfoque a *Generación del 50*, a qual dialoga com as temáticas que transitam nos mini-poemas, *corpus* desta pesquisa. Os poemas e os autores

mencionados, de maneira geral, fazem-se necessários para compreender as influências e o contexto sócio-histórico e cultural da literatura do poeta RBS.

2.2 Mini-poema: um gênero guarani que alcança a (re)construção das sensações poéticas

Para compreender melhor o gênero mini-poema, necessita-se realizar o diálogo com a cultura guarani visto que eles partem das estruturas dos cantos/poemas *Kotyús* gênero que segunda Cadogan (1958) faz parte integrante da dança típica, das crenças e costumes dos indígenas da região. Cadogan (1958, p. 86) define os *Kotyús*:

Definindo os *Kotyú*, me disse Silverio Vargas que são como as “relações” – cantadas, brincadeiras e requebrados que se dirigem homens e mulheres no baile chamado pericón. Baseado no que me disse Montoya (*cotyhú, jecotyahá*) e no significado que para o *Chiripá* (e *pâi*) encerra a palavra, o traduziria por: saudação amistosa, saudação fraternal, saudação amorosa, depende do caso. (CADOGAN, 1958, p. 86)³⁹.

Um exemplo de *Kotyú*, fixado pelo antropólogo Cadogan, é apresentado no quadro abaixo:

<i>Kotyú</i>	Mini-poema
<p><i>Ka'arú ñe'e guyrá</i> <i>Che po'y po'y reraá ri,</i> <i>gyrá, che po'y,</i> <i>che po'y reraá ri, guyrá</i> <i>Yvá miri ndy rupi orojú,</i> <i>akói memé rupi, hi, oraju,</i> <i>Akói memé rupi che reru,</i> <i>yvá miri ndy rupi che reru.</i> <i>Jaá rei, ko, e'i ko guyrá;</i> <i>ka'arú rei, ko, e'i ko guyrá;</i> <i>ka'arú arú, e'i ko guyrá;</i> <i>jaá rei rei, e'i ko guyrá</i></p>	<p>Tardezinha-zinha cantam os pássaros Meu colar, meu colar, o levastes, Pássaro, meu colar, Meu colar, meu colar, o levastes pássaro. Vimos pela paradas onde abunda a fruta pequena, Por tais paradas! Oh! Sempre vamos. Pela dita parada sempre me traz, Pela parada onde abunda a fruta pequena me traz. Vamos, pois, sem rumo, diz o pássaro.</p>

³⁹ Definiendo los *Kotyú*, me dijo Silverio Vargas que son como las “relaciones” – piropos, chanzas, requiebros que se dirigen hombres y mujeres en el balde llamado pericón. Basándome en lo que dice Montoya (*cotyhú, jecotyahá*) y en el significado que para el *Chiripá* (y *Pâi*) encierra la palabra, lo traduciría por: saludo amistoso, saludo fraternal, saludo amoroso, según el caso.

<p><i>Tetá avá jeraky</i> <i>! ko akó, chirindy!</i> (CADOGAN, 1958, p. 86)</p>	<p>Muitos homens dançam. Que ocorrência, minha irmã! (CADOGAN, 1958, p. 86 [tradução nossa])</p>
---	--

40

No intervalo das danças, que ocorriam regularmente, os grupos de adolescentes pertencentes a comunidade se mantinham com os braços entrelaçados e percorriam a *oká* – espaço da frente de suas moradias – e seus passos acompanhavam o ritmo do *Kotyú*: primeiramente os garotos faziam seu cerimonial e logo eram seguidos pelas garotas. Desta forma, por pertencerem as tradições, os mini-poemas, tão representativos e atuantes são vistos por Cadogan como “poemas sagrados, chamados *Tupã Kotyú* (saudação amistosa, fraterna ou amorosa dos habitantes do paraíso), chamados também de *Kotyú Mamoranguá* (saudação fraternais do Mais Além), tais minipoemas são dedicados à Mitologia, já que faz parte da interpretação que constitui a definição da cosmovisão guarani, sua concepção da existência e do universo, de sua filosofia de vida (CADOGAN, 1958, p. 87).

Para Roa Bastos (2001, p. 64), o mérito maior deste tipo de poema, como os de RBS, é o fato de serem escritos em espanhol, terem uma estrutura brevíssimas respeitando o sistema *kotyú* guarani, “semelhante prodígio de leveza, de condensação e de fineza na escrita da língua castelhana refazia sempre, ao longo de mais de quatro séculos o albergar o *ayvu* guarani no sistema de signos tão pouco adequado para captar e expressar o quase inascível fenômeno da oralidade”.⁴¹

É a partir da estrutura destes cantos/poemas curtos dos *Kotyú* que o gênero mini-poema mantém suas raízes culturais na essência da concisão, partindo da cultura guarani e trazendo da literatura a oralidade de sua cultura. Conforme o autor RBS (1977 p. 29), estes mini-poemas estão compostos geralmente por duas partes: “a primeira o título. E a segunda, ou “conclusão”,

⁴⁰ 1.No entardecer cantam os pássaros. Repetido em forma de estribilho numerosas vezes.

2.Meu colar, meu colar, não levaste, pássaro, meu colar não levastes, pássaro. Repetido.

3.Viemos pela paradas onde abunda a fruta pequena, por tais paradas !Oh! sempre viemos. Pela dita parada sempre me traz, pela parada onde abunda a fruta pequena me traz.

4. Vamos, pois, sem rumo, diz o pássaro; enquanto vai entardecendo, pois diz o pássaro; de tardezinha zinha, diz o pássaro, vamos, pois, sem rumo, diz o pássaro.

5. Muitos homens dançam. Que ocorrência, minha irmã! (tradução Nossa)

⁴¹ *Semejante projigio de levedad, de consensación y de fineza en la escritura de la lengua castellana reacia siempre, a lo largo de más de cuatro siglos a albergar el ayvu guaraní en un sistema de signos tan poco adecuado para captar y expresar el casi inasible fenómeno de la oralidad.*

não se deduz da primeira, mas sim, resulta de um processo interior ao texto, de índole essencialmente alusivo-emocional, com frequentes raízes sensoriais.”⁴²

Esses minipoemas tão singulares na poesia paraguaia escritos em espanhol, conquistam de acordo com Roa Bastos (2001, p. 63) “uma maneira nova e original a passagem da oralidade da língua de origem indígena para a escritura da língua culta”⁴³. Essa oralidade, sobre tudo, para Roa Bastos, expressa o sentimento poético devido há:

Em uma sociedade como a Paraguáia (a única totalmente bilíngue na América), a possibilidade de expressão do sentimento poético na peculiar sensibilidade e cosmovisão dos paraguaios segue ocorrendo naturalmente na oralidade – voz e palavra – guarani dos paraguaios de hoje como antes ocorria nos cantos míticos e cerimoniais do idioma originário. (ROA BASTOS, 2001, p. 63)⁴⁴

Roa Bastos (2001) comenta que os minipoemas respiram através dessa fusão da escritura e oralidade o folego poético daqueles cantos fundacionais de uma das mais ricas culturas orais do continente. Em resumo, esses minipoemas são de uma maneira ou de outra uma forma de voltar às origens. Nas palavras de RBS (1977, p. 29) “estes poemas tratam, assim, de recuperar o alento originário, aquele que a mentalidade colonial há tentado apagar de nossa memória coletiva.”. Quer dizer, que os minipoemas trazem a estrutura de uma expressão literária de uma determinada cultura, já que ela está mais próxima da construção própria do guarani que a do espanhol. Ainda de acordo com RBS (1977, p. 28):

Ao invés de obedecer uma trajetória lógico-discursiva, própria das línguas ocidentais, opera por um sistema de sínteses, tal como faz o idioma aborígene. Um lexema semântico é modificado pelo “afixos” indiciais, não como resultado de um processo reflexivo, mas sim em um movimento concêntrico que pressupõe noções incertas em um contexto expressivo. Não existe, em geral, os elementos de enlace que traçam o itinerário da consecução lógica. O passo de uma proposição a outra – como no guarani – não se realiza pela progressão dialética, mas sim que pressupõe um mecanismo interno de sugestões acumuladas. (BAREIRO, 1977, p. 28-29).⁴⁵

⁴² *La primera es el título mismo. La segunda, o “conclusión”, no se deduce de la primera, sino que resulta de un proceso interior al texto, de índole esencialmente alusivo-emocional, con frecuentes raíces sensoriales.*

⁴³ *De una manera nueva y original swl pasaje de la oralidad de la lengua de origen autóctono a la escritura de la lengua culta.*

⁴⁴ *En una sociedad como la paraguaya (la única totalmente bilingüe en América), la posibilidad de expresión del sentimiento poético en la peculiar sensibilidad y cosmovisión de los paraguayos sigue dándose naturalmente en la oralidad – voz y palabra – guaraní del paraguay de hoy como antes se dio en los cantos míticos y ceremoniales del idioma originario.*

⁴⁵ *En vez de obedecer a una trayectoria lógico-discursiva, propia a las lenguas occidentales, opera por un sistema de sínteses, tal como hace el idioma aborígen. Un lexema semántico es modificado por “afijos” indiciales, no como resultado de un proceso reflexivo, sino en un movimiento concéntrico que presupone nociones insertas en un contexto expresivo. No existen, por lo general, los elementos de enlace que trazan el itinerario de*

Nos mini-poemas compilados na obra de análise percebe-se que o autor privilegia em sua formação estrutural gramatical algumas das características do guarani que assim como o espanhol é um idioma que obedece certos pilares específicos. Tadeo Zarratea (2013, p. 20) explica:

Seu maior defeito é a estrutura modelada nas gramáticas das línguas flexivas, especialmente latim e espanhol. Guarani é tipificado como uma linguagem polissintética e vinculante de origem presumivelmente monossilábica; está relacionada com as línguas oceânicas das ilhas do Pacífico Sul, uma família linguística cuja influência se estende até o Japão. (ZARRATEA 2013, p. 20).⁴⁶

As línguas pertencentes a esta família, como explica Zarratea (2013), são aglutinantes, marcadas por apresentar palavras combinadas por um determinado conjunto de unidades lexicais (morfemas), não apresentando muita síntese entre si, assim, cada uma apresenta sua devida contribuição, proporcionando um significado ao todo.

A poesia como gênero obedece uma estrutura própria composta de estrofes e versos – uma forma de expressão estética através da língua. No caso dos mini-poemas, escritos por RBS a estrutura poética é mantida, porém, de forma mais sucinta, inspirada nos versos que fazem parte da cultura oral literária guarani. Unindo com o reflexo ambíguo de uma realidade que o acompanhou e por isso, serve como denunciante de uma sociedade considerada por ele em degradação. É através de sua escritura, ou como dito por ele, de sua necessidade de escrever que RBS registra suas memórias afetivas-coletivas, além de refletir os tormentos do exílio em suas páginas.

Cada poema é o resultado de uma carga de fatores sociais e culturais que se acumulam e se materializam na palavra escrita. Portanto, é a partir dos poemas que o autor torna real os fantasmas que o assombravam, ele escreve com sua alma: “os escrevo com a sangue, com as tripas, com as mãos nos sonhos, com as unhas dos pesadelos”⁴⁷ (BAREIRO SAGUIER, 2008, p.24). RBS comenta que toda escrita tem uma razão de partida que não é gratuita, e fã-se efetiva por ser destinada a alguém e por alguém que apresenta necessidade de comunicação.

la consecución lógico, el paso de una proposición a otra – como en el guaraní- no se realiza por progresión dialéctica, sino que presupone un mecanismo interno de sugerencias acumuladas.

⁴⁶ *Su mayor defecto es la estructuración calcada sobre las gramáticas de lenguas flexivas, especialmente la latina y la castellana. La guaraní está tipificada como lengua polisintética y aglutinante de origen presumiblemente monosilábico; está emparentada con las lenguas oceánicas de las islas del Pacífico sur, familia lingüística cuya influencia se extiende hasta Japón.*

⁴⁷ *“las escribo com la sangre, com las tripas, com las manos de los sueños, com las uñas de las pesadillas”.*

O texto, ou a palavra escrita, neste caso a poesia, para o autor, não se esgota apenas no sentido estético e sim ético, ou seja, carrega muito mais do que elementos externos em sua construção. É na poesia que a palavra cotidiana se liberta dos moldes e ataduras tradicionais, é uma maneira de adentrar no amago humano. Para Jimeno-Grendi os minipoemas eram divididos em duas instâncias:

Poesia é audiovisual (em primeira instancia) e visão auditiva (em segunda instancia), porém o poema não alcança condição tal, se não em uma última etapa de re-viãõ espiritual do in-visível e do indivisível. A poesia é a ineludível visão de um mundo sempre por nascer, sempre eventual, repetição cíclica, a qual assistimos paradoxalmente pela primeira vez. (Jimeno- Grendi, 2001, p. 9)⁴⁸

E ainda comenta que

A rede metafórica que estrutura sua poesia jamais é gratuita e autotélica, esta tem sempre a significação axiológica dando vida aos mitemas (Terra, árvore, água, céu, estrela, etc [...]) que configuram uma globalidade imaginaria intuitivo-afetiva plena de sentido. (JIMENO – Grendi, 2001, p. 12)⁴⁹

Por retratar a vida no campo, em seus minipoemas, manifesta a presença de muitos animais como a cobra, cavalos, grilos, cigarras, pássaros, etc. e, com isso, também reforça a presença da cultura guarani, já que tal povo mantém muita proximidade com a natureza.

⁴⁸ *Poesía es audición visual (em primera intancia) y visión auditiva (en segunda instancia), sin embargo el poema nop alcanzará condición de tal, sino en una última etapa de re-visión espiritual de lo in-visible y de lo indivisible. La poesía es la ineludible visión de un mundo siempre por nacer, siempre eventual, repetición cíclica, a la que assistimos paradojalmente por la primera vez.*

⁴⁹ *La red que estructura su poesía jamás es gratuita y autotélica, ésta tiende siempre a la significación axiológica dando vida a los mitemas (Tierra, árbol, agua, cielo, estrella, etc...) que configuran una globalidad imaginaria intuitivo-afectiva plena de sentido.*

CAPÍTULO 3 – RÚBEN BAREIRO SAGUIER: MINIPOEMAS MÉMORIAS DA INFANCIA EM VILLETA DEL GUARNIPITAN

Este capítulo contextualiza o leitor a respeito da vida e obra de RBS, discorrendo sobre sua biografia, sobre seus minipoemas e as sensações poéticas reconstruídas nos mesmos. Para isto, apresentamos onde o autor nasceu e passou a infância, seus temas de interesse e sua busca pela divulgação da cultura guarani com inúmeros trabalhos de pesquisa na área da literatura e seu legado.

3.1 Rubén Bareiro Saguier: minipoemas memórias da infância Ubén Bareiro Saguier: minipoemas memórias da infância emGuaranipitan

No país da terra vermelha, entre árvores, os cantos dos animais, os aromas das frutas e o rio, no calor do verão de Villeta del Guarnipitan, no dia 22 de janeiro de 1930, nasceu o paraguaio RBS que faleceu em 25 de março de 2014, em Assunção.

Filho de José Hermógenes Bareiro e Arminda Saguier de Bareiro, ambos de Villeta, se casaram em 22 de janeiro de 1926. A mãe, Arminda, era dona de casa e o pai, José Hermógenes, era fazendeiro. Ambos na mesma cidade, onde eram proprietários de uma grande fazenda. Tiveram três filhos: Carlos Henrique, Rubén e Alba Lila, o irmão mais velho de RBS que coincidentemente nasceu no mesmo dia do autor, 22 de janeiro, porém, 2 anos antes.

O Pai José Hermógenes fazia parte do partido Liberal, e nesta mesma época o Paraguai sofria com as grandes disputas entre os Partidos políticos tradicionais o Partido Liberal e o Partido Colorado. Eram épocas de grande tensão com muitas revoluções e guerrilhas, o que fazia com que existisse uma forte perseguição de um para com os outros. José Hermógenes era um grande líder e devido a tais disputas partidárias e batalhas entre eles, os colorados “roubaram” pedaços de terra de sua fazenda.

O autor RBS é considerado um renomado escritor, poeta, ensaísta, narrador, crítico literário, professor universitário, advogado, líder intelectual, jornalista, fundador de academias literárias, diplomático, promotor da divulgação da cultura paraguaia/guarani e militante, foi reconhecido conforme os grandes números de prêmios recebidos pelas suas obras, por seu esforço incansável em difundir e resguardar a cultura bilíngue paraguaia preservando as raízes

tanto as do guarani como as do castelhano mestiço. Considerado uma das vozes literárias de sua geração mais respeitadas no exterior (Hélio Vera, 1998. p. 16.).

Conforme o crítico e poeta argentino Saúl Yukievich (2005):

Rubén Bareiro Saguier é o intermediário mais aderente e mais comunicativo de sua comunidade cultural e histórica. Quase todo meu conhecimento sobre o Paraguai e minha solidariedade com esse país provêm do meu amigo, o escritor esclarecido que ao longo de uma duradoura e conversada convivência me contagiou sua paixão nativa e foi me induzindo em seu mundo paraguaio. (YUKIEVICH, 2005 [contra capa, tradução nossa.])⁵⁰

Com um pouco mais de um ano, ao vencer a morte teve sua primeira lição de vida. Os médicos constatam que RBS adquirira uma grave doença, a caxumba, à qual acreditavam que ele não iria superar, visto que, os médicos já haviam dado apenas uma noite de vida. Porém, contrariando as expectativas dos médicos, superou tamanho desafio e sobre isso o escritor comenta que

[...] amanheci: o milagre do renascimento com aquele dia, depois de atravessar o território da noite, que cobre entre suas resmas de sombra a opacidade da morte. Fiquei reduzido a pele e osso, o que marcou também minha infância, me distanciando dos jogos violentos para fazer com que me concentrasse nas práticas de leitura e na bolinha, no pião e na imaginação. (BAREIRO SAGUIER, 2008, p. 17).⁵¹

A caxumba foi vencida, deixando marcas permanentes. RBS ficou com algumas sequelas que não o permitiam participar das brincadeiras e esportes, comuns das crianças de sua idade. Também se acredita que a enfermidade foi a responsável pela infertilidade do autor, pois a doença “recolheu”, fato que agravou bastante o seu quadro. Tal adversidade o aproximou da literatura, sua maior diversão, e foi nessa relação de cumplicidade que encontrou uma nova companhia e refúgio para toda sua vida.

⁵⁰ *Rubén Bareiro Saguier es el intermediario más adherente y más comunicativo de su comunidad cultural e histórica. Casi todo mi saber acerca del Paraguay y mi solidaridad con ese país hermano provienen de mi amigo, el escritor esclarecido que a lo largo de una duradera y conversada convivencia me contagio su pasión nativa y me fue induciendo en su mundo paraguayo.*

⁵¹ *Amanecí: el milagro del renacimiento con el día, después de atravesar el territorio de la noche, que arroja entre sus pliegos de sombra la opacidad de la muerte. Quedé reducido a piel y hueso, lo que marcó también mi infancia, alejándome de los juegos violentos para hacerme concentrar en la práctica de la lectura y la bolita, del trompo y la ensoñación.*

Acompanhado de seus títulos favoritos vivia a utopia infantil, sentado abaixo das árvores às margens do rio *Paraguay*⁵², olhava a movimentação do Porto⁵³ de Villeta, onde embarcavam para o exterior principalmente as laranjas, fruto produzido em todo o país e as flores de jasmims. Observando o embarque das mercadorias, o autor exercitava sua imaginação e curiosidade em relação aos mistérios advindos de outros lugares. Nas palavras de RBS:

Minhas primeiras lembranças são as do rio, reluzente e azul, e os de outro rio, de aromado ouro nas ruas, ampliado na praça imensa do porto onde se embarcava a laranja que produzia. E as flores de *diamela*, de embalsamada brancura, que também se exportavam para outros lugares, para mim remotos, no sul, de onde subia o mistério de mundos distantes. (BAREIRO SAGUIER, 2008, p. 15.)⁵⁴

Aos 11 anos, sofreu a perversidade de um país submetido a um violento regime de ditadura, quando foi constrangido e teve a paz de sua infância retirada, por ordens do ditador General Higínio Morínigo⁵⁵, o delegado da “Terra sem mal⁵⁶”. Nessa situação, o delegado pretendia prender o pai do autor e quando chegou à casa de RBS o vê sozinho, já que seu pai havia fugido, passando pela casa do vizinho ciente da prisão que decorreria. Então, o menino inocente foi levado à delegacia, e ali deixado por algumas (e longas) horas de terror. Anos depois o autor diria:

Tinha 11 anos, em Villeta, quando um dia vieram buscar meu pai. Eram policiais a serviço do ditador da época. Como não o encontrara, o delegado do povo fez que, em compensação, me detivessem, para descarregar sua ira certamente. Umhas horas exposto na janela da delegacia, para escarnio diante dos olhares de meus conterrâneos, me fizeram compreender, experimentar na carne a injustiça, tanto mais dolorosa porque a arbitrariedade se apresentava contra a inocência infantil. (Bareiro Saguier, 2008, p. 18 [Tradução nossa])⁵⁷

⁵²É um curso de água da América do Sul que percorre Brasil, Bolívia, Paraguai e Argentina. Principal afluente do rio Paraná e um dos mais importantes da bacia do Prata, o rio Paraguai nasce no município de Alto Paraguai, no estado brasileiro de Mato Grosso, atravessa brevemente a Bolívia, atravessa o Paraguai e, em seu trecho final, serve de divisa entre este último e a Argentina, até desaguar no rio Paraná em frente à cidade Argentina Isla del Cerrito. É a principal artéria fluvial da região, principalmente no Paraguai, onde ele banha a capital Assunção. Sua sub-bacia do rio Paraguai, parte da bacia hidrográfica do Rio da Prata, conta com uma superfície de 1 170 000 km² e está entre as 20 maiores do planeta. Tem uma extensão total de 2 695 km, o que também a coloca entre os 40 maiores rios do mundo.

⁵³ A cidade de Villeta del Guarnipitan possui também um porto, localizado no Rio Paraguai.

⁵⁴ *Mis primeros recuerdos son los del río, lustral y azul, y los de otro río, de aromado oro en las calles, ampliado en la plazoleta inmensa del puerto por donde se embarcaba la naranja que producía todo el país. Y las flores de diamela, de embalsamada blancura, que también se exportaban hacia otros lugares, para mí remotos, en el sur, desde donde subía el misterio de mundos lejanos.*

⁵⁵ Higínio Morínigo Martínez (Paraguari, 11 de janeiro de 1897 — Buenos Aires, 1985), foi um político e militar paraguaio. Foi presidente provisório e depois constitucional do Paraguai desde 7 de setembro de 1940 até 3 de junho de 1948, exercendo um regime autoritário e, em 1947, levou o país a uma sangrenta guerra civil.

⁵⁶ Villeta del Guarnipitán, como chamava Rubén sua terra de uma maneira carinhosa.

⁵⁷ *Tenia 11 años, em Villeta, cuando un día vinieron a buscar a mi padre. Eran policías al servicio del dictador de entonces. Como no lo encontraron, el comisario del pueblo hizo que, en compensación, me retuvieran*

O primeiro exílio, assim considerado pelo poeta, foi aos 12 anos quando teve que se mudar para a casa da avó em Assunção para terminar os estudos, pois em sua cidade natal não era oferecido o segundo grau. Foi nesse período que passou a conviver com a melancolia e a saudade do interior e de sua terra amada. Nas palavras do próprio autor:

Concluído o Ensino Fundamental, por falta de instituições de Ensino Médio em Villeta, tive que migrar a Assunção, a fim de prosseguir com os estudos. Obrigado a abandonar o leste do Paraíso, esta partida foi para mim o aprendizado do exílio. (BAREIRO SAGUIER, 2008, p. 19)⁵⁸

Na *Universidad Nacional de Asunción*⁵⁹ realizou seus estudos de nível superior, onde também participou de grupos estudantis e se formou em direito. Como advogado, sentia-se frustrado por um país submetido a um “tempo sem justiça”. Mais tarde, concluiu o curso de Letras, na mesma universidade. Foi um ativo dirigente e militante universitário o que o rendeu perseguições e prisões em diversas ocasiões durante o período de ditadura (BAREIRO SAGUIER, 2008).

Em 1962, foi impulsionado a sair do Paraguai por uma bolsa de estudos outorgada pelo governo francês. Sentia-se à vontade de deixar o seu país, conforme suas próprias palavras “partia de uma necessidade fervorosa de tirar à cabeça do pântano, para não me afogar [...] devido a perseguição crescente que me impedia de trabalhar na minha área.”⁶⁰ (BAREIRO SAGUIER 2006, p. 16).

Na França, continuou seus estudos, como docente e pesquisador, e logo foi submetido a uma prova rigorosa para ser aceito no Centro Nacional de Investigação Científica, na Universidade de Montpellier III⁶¹, conquistou o título de Doutor de Estado em Literatura e Ciências Humanas, maior título acadêmico do sistema universitário francês, tradicionalmente

a mí, para descargar su ira seguramente. Unas horas expuesto en la ventana de la comisaría, para escarnio ante la mirada de mis compueblanos, me hicieron comprender, experimentar en la carne viva la injusticia, tanto más dolorosa porque arbitrariedad se enseñaba contra la inocencia infantil

⁵⁸ *Terminada la escuela primaria, por falta de instituciones de enseñanza media en Villeta, tuve que emigrar a Asunción, a fin de proseguir los estudios. Obligado a abandonar el este del Edén, esta partida fue para mí el aprendizaje del exilio.*

⁵⁹ É uma instituição de ensino superior paraguaia, com campi em Assunção, Luque e San Lorenzo. É a mais antiga do país, fundada em 1889.

⁶⁰ *... se debía a una necesidad imperiosa de sacar la cabeza del pantano, para no ahogarme... debido al acoso creciente que me impedía trabajar en lo mio.*

⁶¹ A Universidade de Montpellier é uma universidade pública francesa. Fundada em 1289, sendo uma das mais antigas do mundo. Existiu entre 1289 e 1793; depois, entre 1896 e 1970, quando, por determinação da Lei Faure, de 12 de novembro de 1968, foi dividida, dando lugar a três novas universidades: Universidade Montpellier I; Université Montpellier II Sciences et Techniques; e Université Paul Valéry Montpellier III.

reservado a nomeados franceses, salvo raras exceções. Também foi leitor de espanhol e português na Editora Gallimard, além de ter sido professor de Literatura latino-americana e guarani, na própria instituição que iniciou como aluno. Até o ano de 1971, podemos considerar que seu exílio foi voluntário⁶².

Em 1972, em visita ao Paraguai, RBS foi detido sob à acusação de ser subversivo ao governo que apontava como prova irrefutável os contos de seu livro *Ojo por diente* (1972). Após grande apelo recebido pelas autoridades paraguaias, em forma de cartas e telegramas que vinham de todos os lados e de vários intelectuais como: Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Juan Goytoso, Mario Vargas Llosa, Jean-Paul Sartre, Jean Genet, Simone de Beauvoir, Roland Barthes, Marguerite Duras, Alain Touraine, Jean Marie Domenach, Juliette Greco, Christiane Rochefort, Roger Bartide, François Chatelet, Helene Clastres, Pierre Clastres, Costa Gavras, Roger Garaudy, Jorge Semprún, Vicente Aleixandre, Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales, Fernando Savater, Ernesto Sábato, Pedro Orgambide, Marta Lynch, Manuel Puig, Haroldo Conti, Jorge Enrique Adoum, Alfredo Bryce, Julio Ramón Ribeyro, Severo Sarduy, Plinio Apuleyo Mendoza, Julio le Parc, Augusto Monterroso, Emir Rodríguez Monegal y Enrique Anderson Imbert, e, após 47 dias de exclusão, os militares o tiraram da cela e o levaram diretamente para o aeroporto, conduzindo-o ao exílio (Bareiro Saguier 2006, p. 16).

Acredita-se que uma das razões do exílio foi o prêmio *Casa de las Américas*⁶³, por isso, permaneceu na França durante muitos anos da ditadura Stronista⁶⁴ e após a queda do ditador obteve o título de embaixador do Paraguai na França.

Foi em grande parte graças ao seu trabalho, dedicação e esforço que a cultura guarani passou a ser reconhecida nos meios acadêmicos mais prestigiados, onde o autor se fazia um instrumento imprescindível para o novo projeto da sociedade do Paraguai, a Constituição de 1992. (BAREIRO SAGUIER, 2012)

⁶² Exílio voluntário é considerado voluntário pelo autor já que conseguia voltar a sua terra, discretamente nos recessos escolares.

⁶³ Prêmio Casa de las Américas é um prêmio literário oferecido anualmente pela Casa de las Américas. Foi criado em 1960, com o nome de Concurso Literário Hispano-americano. Passou a se chamar Concurso Literário Latino-americano em 1964. No ano seguinte, foi adotado o nome atual.

⁶⁴ Alfredo Stroessner Matiauda nasceu em Encarnación, 3 de novembro de 1912 — faleceu em Brasília, 16 de agosto de 2006. Foi um militar, político e ditador como Presidente do Paraguai sob um governo autoritário desde 15 de agosto de 1954, até que uma insurreição militar o tirou do poder, em 3 de fevereiro de 1989. Sua ditadura, de quase trinta e cinco anos, recebendo a denominação histórica de *El Stronato*, foi o período mais longo em que uma única pessoa ocupou a sede do governo de um país sul-americano em modo contínuo, e a segunda maior da América Latina depois de Fidel Castro, em Cuba. Deixamos reservado um capítulo para abordar esta temática.

Com o fim da ditadura, RBS retorna ao Paraguai e ocupa sua posição na Assembleia Constitucional de 1992⁶⁵, apresenta reivindicações para a oficialização da Língua Guarani com a justificativa de ser um assunto político fundamental.

Sua primeira obra publicada foi *Biografía de Ausente* (1964), composta por poemas e com o alusivo título que já apresentava fortes sinais da sua temática: o olhar de um exilado. Como já comentado, RBS, no período de 1962 a 1971, o exílio é voluntário, e, oficialmente, a partir de 1971. Portanto, nessa obra, aborda a temática abordada é a vivência dos campo paraguaios, a terra vermelha, representando a infância e a família, entre outros temas que refletem esse momento.

Em seu, já citado, exílio voluntário a distância física de seu país o inspira na elaboração de seus livros, já que um ponto importante a ser mencionado é que o autor escreveu e publicou grande parte de sua obra na condição de exilado. Seus poemas abordam a temática do exílio, visto que os temas tratados com frequência em suas obras eram o desterro e o exílio na poesia/literatura paraguaia. Uma angustia revelada na reconstrução do exílio pela qual a nostalgia da terra perdida se transforma em esperança. Nas palavras de RBS (2006):

O citado ano iniciei o exílio voluntario que durou dez anos, e digo voluntario porque podía retornar a minha, discretamente durante as férias. Essa distancia física me permitiu elaborar e dar a conocer minhas palabras, mejor calar sua estranheza. Na verdade, em setembro de 1964, dois anos depois de meu exílio voluntário, foi publicado meu primeiro poemário *Biografía de Ausente*, cujo título promete o que busco expressar intencionalmente o exílio interior [...] (BAREIRO SAGUIER, 2007, p. 154)⁶⁶

Nessa época, o autor começa a transmitir e a refletir nas obras sua impressão e compreensão da ditadura instaurada no Paraguai, a partir do ponto de vista de um exilado. A obra pode ser considerada uma das testemunhas de suas vivências. Ainda sobre *Biografía de Ausente*, Augusto Roa Bastos comenta que

Escrevestes primeiro um livro de poesia *Biografía de Ausente*, publicado em 1964, que é juntamente com *Ceniza redimida* (1950), de Hérib Campos Cervera e *El viejo fuego* (1977), de Elvio Romero, os três mais importantes e intensos poemários do exílio e com o tema do exílio da poesia paraguaia deste século, com um sentido diferente do *Canto Secular* de Eloy Fariña Núñez, roda de celebração que é também, a seu modo, um acesso ao canto do exílio no qual a nostalgia da “terra perdida” se transforma em um canto de esperança e de premonições inspirados na realidade

⁶⁵ Que foi essa assembleia? Explicar

⁶⁶ *El citado año inicie el exilio voluntario que duró diez años, y digo voluntario porque podía regresar a la tierra, discretamente durante las vacaciones. Esa distancia física me permitió elaborar y dar a conocer mi palabra. En efecto, en septiembre de 1964, dos años después de mi alejamiento, se publicó mi primer poemario Biografía de Ausente, cuyo título promete lo que intento expresar a propósito del exilio interior, concepto sobre el cual volveré.*

“idealizada” da nossa terra, da nossa gente, do trágico destino nacional, com inquebrável esperança em nossa democracia política. (ROA BASTOS, 2006, p.16)⁶⁷

Por volta de dois anos após a publicação de seu livro, RBS inicia um processo de incubação, uma profunda crise de consciência, favorecida pelos esporádicos e traumáticos retornos ao país. Em meados de 1968, sob influência de maio de 68⁶⁸, nos ares parisiense, “essa desgarrada experiência, vivida profunda e intensamente surgem os onze contos contidos no livro *Ojo por diente* (1971)” (Bareiro Saguier, 2006, p. 17). A obra *Ojo por diente* apresenta um autor implícito e a profunda degradação da sociedade paraguaia além da necessidade de dar conta do processo degradante que passava o país. Esses contos foram inscritos pelo autor para participar do concurso da Casa de las Américas.

O júri o concede o prêmio que é tido um dos mais importantes do nosso continente. Cabe recordar que foi tal prêmio o pivô da acusação que o levou ao exílio assim que pisou em terras paraguaias.

Em 1977, publica *A la vibora de la mar* em Assunção — Paraguai. Como se trata do *corpus* desta tese, reservamos o capítulo a seguir para comentarmos sobre a obra em questão.

O terceiro livro de poemas publicado foi *Estancias/Errancias/Querencias, Asunción*. 1982, com uma segunda edição de 1985. Os poemas desse livro são explicitamente alusões ao exílio. Benedetti, na introdução da obra *Camino de Andar* (2008), obra de RBS, *apud* Saúl Yurkievich (2008) quando destaca que

Saúl Yurkievich tem apontado que neste livro Bareiro escreve sobre a saudade que seu forçado transplante provoca e a persistência fiel pelo lugar originário que a palavra rememorativa procura recuperar, tratar de diminuir a distância geográfica, o mundo oriundo, sua querência fundamental. O erro no constituiu opção n, mas a espera ou pena pela expulsão do paraíso natal, da dor do ser autêntico, aquele que preenche a identidade constitutiva, consistente”. (BENEDETTI *apud* SAÚL, 2008, p.12)⁶⁹

⁶⁷ *Escribiste primero un libro de poesia Biografía de Ausente, publicado em 1964, que es juntamente com Ceniza redimida (1950), de Hérib Campos Cervera y El viejo fuego (1977), de Elvio Romero, los tres más importantes e intensos poemarios del exilio y con tema del exilio de la poesía paraguaya de este siglo, en su sentido diferente del Canto Secular de Eloy Fariña Núñez, oda celebratoria que es también, a su modo, un escendido canto del exilio en el que la nostalgia de la “tierra perdida” se transforma en un canto de esperanza y de augurios inspirado en la realidad “idealizada” de nuestra tierra, de nuestra gente, del trágico destino nacional, con inquebrantable esperanza en nuestra democracia “política”.*

⁶⁸ Maio de 1968: greve geral estabelecida na França. Acontecimento revolucionário mais importante do século XX, porque não favoreceu a uma camada restrita da população, como trabalhadores e camponeses, que eram maioria, mas a uma insurreição popular que superou barreiras étnicas, culturais, de idade e de classe.

⁶⁹ *Saúl Yurkievich há señalado que em este libro Bareiro “inscribe a la par el extrañamiento que su forzoso transplante provoca y la persistencia fidelidad por el lugar originario que la palabra rememorativa procura recuperar. Tratar de contrarrestar la lejanía geográfica, el mundo oriundo, su querencia fundamental.*

Para Benedetti, através dos poemas, era possível perceber que não se tratava apenas de um exílio, mas sim de um duplo exílio, se considerarmos que “a pátria é a língua”. Sendo assim, os expatriados paraguaios sempre padeceram de um duplo exílio: o de sua língua e o de sua terra. (Benedetti, 2008, p.12). O exílio e a busca pela língua são percebidos nos poemas de RBS, neles um suspiro do guarani reaparece, dando ao poeta um caminho a seguir, pois sente a necessidade de recorrer a sua língua materna.

Os poemas que constituem o livro foram escritos em diferentes partes do mundo enquanto o autor viajava. Essa foi uma maneira encontrada por RBS para aliviar a nostalgia e a saudade de “casa”. Para Benedetti: “A pátria é o centro, é lugar natural, mas o olhar vem desde múltiplos territórios: Veneza, Toledo, Nova Iorque, Sicília, Istambul.” (Benedetti, 2008, p.12)⁷⁰. Benedetti (2008) menciona que

De cada ponto das diversas geografias, Bareiro Saguier encontra uma fresta para recapitular a pátria. Cada ausência le otorga uma presença. No poema “*Provenza y el destierro*”, os últimos versos comprovam: “*Amanecen todas las luces/ y los galos no cantan*”. Agora que Rubén Bareiro Saguier pode pisar novamente sua terra, atravessar livremente suas fronteiras da realidade e da palavra, quem sabe poderíamos pedir-lhe que nos conte como cantam, em qualquer amanhecer, os galos da pátria? E sobre tudo, se cantam em castelhano ou em guarani. (BENEDETTI, 2008, p.13)⁷¹.

Já a obra *Séptimo pétalo del viento* foi publicada em *Asunción*, pela editora Arte Nova, em 1984 e foi censurada, assim que chegou a três ou quatro livrarias tendo todos seus exemplares apreendidos. As autoridades paraguaias tomaram conhecimento do livro depois que um dos poucos livreiros que recebeu o exemplar o entregou para o Delegado da Cultura na época da ditadura e este não perdeu tempo ao ordenar o confisco policial de todos os livros disponíveis bem como dos que ainda estavam em processo de impressão. Por essa razão, os contos foram somente conhecidos após o término ditadura, quando o editorial *Don Bosco* os

La errancia no constituye opción, sino espera o pena por la expulsión del paraíso natal, dador del ser auténtico, aquel que infunde la identidad constitutiva, consistente”.

⁷⁰ *La patria es el centro, el lugar natural, pero la mirada viene desde multiplex territorios: Venecia, Toledo, Nueva York, Sicilia, Estambul.*

⁷¹ *Desde cada punto de las diversas geografias, Bareiro Saguier encuentra una rendija para presenciar. En el poema “Provenza y el destierro”, los últimos versos comprueban: “Amanecen todas las luces/ y los gallos cantan”. Ahora que Rubén Bareiro Saguier puede pisar otra vez su tierra, atravesar libremente sus fronteras de realidad y de palabra, quizá podríamos pedirle que nos cuente cómo cantan, en cualquier amanecer, los gallos de la patria. Y sobre todo, si cantan en castellano o en guaraní.*

publicou em 1998, sob o título de *Cuentos de las dos orillas* que reuniu *El séptimo pétalo del viento* e *Ojo por diente*. Hélio Vera menciona que

É a partir daí que a publicação em nosso país de *Cuentos de las dos orillas* responde a uma árdua necessidade: a de colocar nas mãos do leitor uma das obras mais significativas da narrativa paraguaia... o autor busca – a partir da distância – as raízes da sua pátria, explora as chaves da sua cultura e interroga o destino de seu povo. (VERA, 1998, p. 16)⁷²

Cabe mencionar também que o livro *Augusto Roa Bastos, caída y resurrecciones de un pueblo*, publicado em Montevideo 1988, é o resultado de uma série chamada “Espejos” lançada pelo editorial Uruguaya Trilce. Essa série reuniu dois autores de um mesmo país latino-americano, próximos pela amizade e o conhecimento recíproco de suas respectivas obras. Assim, o livro é a transcrição de mais de oitenta horas de uma conversa gravada entre Augusto Roa Bastos e RBS. O diálogo é sobre a literatura do narrador paraguaio Roa Bastos e nele não falam somente sobre a trajetória do autor, mas as ideias, teorias, crenças, amores e circunstâncias vitais que deram suporte para sua extraordinária obra literária.

A obra *La rosa azul* é composta por quatorze contos, publicada em 2005, pela editora Servilibro, cabe destacar que foi Prêmio Nacional de Literatura deste mesmo ano. Sobre os contos Rubén (2005, p. 15) afirma: “percebo, relendo os contos do presente volume, que a maioria dos mesmos se aproximam, transitam nos percursos da vida, se intrometem nela, ou sou eu quem se desliza entre as suas linhas [...] e me precató que os fui escrevendo dia a dia, sonho a sonho, vigília a vigília.”⁷³ No livro, podemos perceber que os elementos que transitam entre suas páginas são: a infância, a prisão e o exílio.

Destaca-se que exílio é uma palavra sem a qual seria impossível compreender a poesia e a narrativa, do escritor paraguaio, é a chave para ler e apreciar sua obra. Essa constatação a respeito do exílio é um dado significativo, já que toda a obra de RBS, como mencionado, foi publicada enquanto vivia fora de seu país natal.

⁷² *De ahí que la publicación en nuestro país de Cuentos de las orillas responde a una ardua necesidad: la de poner en manos del lector una de las obras más significativas de la narrativa paraguaya... el autor busca – desde la distancia – las raíces de su patria, explora las claves de su cultura e interroga al destino de su pueblo.*

⁷³ *Me doy cuenta, relejendo los cuentos del presente volumen, que la mayoría de los mismos se acercan, transitan los meadros de mi vida, se entremeten en ella, o soy yo quien se desliza entre sus líneas... y me precató que los fui escribiendo día a día, sueño a sueño, vigilia a vigilia.*

3.2 Ditadura paraguaia de Alfredo Stroessner: os reflexos nos minipoemas de Rubén Barbeiro Saguier cenário histórico/político e cultural

O capítulo que iniciamos é um tema que divide os paraguaios, e gera preconceitos, provocando muitas discussões fervorosas: a ditadura de Alfredo Stroessner; que deixou um enorme legado de pobreza, corrupção e de sangue. Mesmo assim, até os dias atuais, existe uma grande massa da população que simpatiza com esse regime totalitário e ignora os sofrimentos causados por ele.

O Paraguai já vinha enfrentado momentos muito tumultuosos quando Alfredo Stroessner chegou ao poder. Podemos citar a batalha contra a Bolívia na Guerra do Chaco⁷⁴, uma batalha entre a Bolívia e o Paraguai, no qual Paraguai lutava para preservar seu território, e que perdurou o tempo de 1932 a 1935 a Guerra do Chaco. E, anos depois, sofreu com uma guerra civil, promovida entre os partidos de esquerda que se opuseram ao governo de direita, a qual possuía vestígios ditatoriais de Higínio Moringo, que iniciou sua presidência como presidente provisório e logo, empossado presidente constitucional do Paraguai em 7 de setembro de 1940 com o fim do seu mandato em 3 de junho de 1948.

Um ano depois da guerra, o país viveu um golpe de estado, desencadeados em um carrossel de presidentes e levantamentos de militares não parou até o golpe de Stroessner no dia 04/05/1954. Então, inicia-se, no Paraguai, um processo de 35 anos de repressão e de violações aos direitos humanos com detenções arbitrárias, torturas, sequestros e assassinatos. A famosa e sangrenta ditadura paraguaia de Stroessner é considerada a mais longa da América Latina do século XX. Muitas das consequências dessa ditadura foram sofridas por RBS e refletidas em suas obras. Por isso, cabe contextualizar esse momento histórico comandado pelo General Stroessner.

Nomeado chefe supremo do Paraguai, após um golpe de estado militar contra Federico Chávez⁷⁵, o General Stroessner apossou-se da presidência.

Alfredo Stroessner Matiauda nasceu em *Encarnación*, cidade paraguaia que faz fronteira com a Argentina. Filho de um descendente alemão e uma paraguaia, e precocemente aos dezenove anos, tornou-se tenente das forças armadas. Batalhou contra a Bolívia em 1932 na

⁷⁴ Originou-se pela disputa territorial da região do Chaco Boreal, tendo como uma das causas a descoberta de petróleo no sopé dos Andes. Foi a maior guerra na América do Sul do século XX.

⁷⁵ Federico Chaves Careaga foi um político, militar advogado paraguaio, sendo o 46º Presidente do Paraguai de 11 de setembro de 1949 a 4 de maio de 1954.

Guerra do Chaco e rapidamente emergiu de patentes. Em 1948, tornou-se o general-de-brigada mais jovem na América do Sul. Mediante sua participação tanto na guerra do Chaco como na Guerra Civil, em 1951, transformou-se, com somente 39 anos, no comandante chefe do exército paraguaio.

Foi a partir desse momento que ele iniciou suas articulações na busca de apoio dentro do Partido Colorado e lideranças das forças Armadas, para dar o seu golpe de Estado e tomar o poder.

Casou-se em 1945, com Eligia Mora Delgado com quem teve três filhos: Gustavo, Alfredo e Graciela. Segundo alguns biógrafos, entre eles Paredes (2011), Stroessner viveu seus últimos anos refugiado no lago Sul, o bairro mais nobre da Capital do Brasil, Brasília.

Não era segredo para ninguém que durante a ditadura de Stroessner o setor mais influente do poder paraguaio, as Forças Armadas, estava conduzido por chefes militares de clara orientação nazi-fascista. E tudo leva a crer que o jovem chefe militar nutria certa simpatia a respeito à “Frente de Guerra⁷⁶”. Conforme Paredes (2011, p. 41), “Sua admiração pelo militarismo de Hitler e Mussolini aberta, explícita”.⁷⁷

Ao chegar no poder, em 1954, em meio a Guerra Fria⁷⁸, deparou-se com uma conflitiva realidade social, pois 85% das explorações agropecuárias eram de apenas mil e quinhentos proprietários, contrastando com o número de novecentas mil pessoas que se dedicavam a atividades rurais. Ainda nesta conjuntura, grande parte dos camponeses sofriam com aluguéis abusivos, jornadas de trabalho indignas e salários insuficientes para viver.

Cabe ressaltar que, entre 1870 e 1954, o Paraguai teve 44 presidentes e 24 deles sofreram com destituições violentas. Paredes (2011) complementa que era o caos político total, cujo plano de fundo era a luta pelo poder político entre duas facções do partido Colorado: os autodenominados “democráticos”, liderados por Frederico Chaves⁷⁹, e os autodenominados “roteiros vermelhos”, encabeçados por J. Natalicio Gonzáles⁸⁰. Diante de tal cenário e com

⁷⁶ Frente, front ou frente de batalha é uma fronteira armada contestada por forças opostas. Pode ser uma frente local ou tática, ou abranger um teatro de operações.

⁷⁷ *Su admiración por el militarismo de Hitler y Mussolini abierta, explícita*

⁷⁸ Guerra Fria foi um período de tensão geopolítica entre a União Soviética e os Estados Unidos e seus respectivos aliados, o Bloco Oriental e o Bloco Ocidental, após a Segunda Guerra Mundial. Considera-se geralmente que o período abrange a Doutrina Truman de 1947 até a dissolução da União Soviética em 1991.

⁷⁹ Frederico Chaves Careaga foi um político, militar advogado paraguaio, sendo o 46º Presidente do Paraguai de 11 de setembro de 1949 a 4 de maio de 1954.

⁸⁰ Juan Natalicio González Paredes foi um jornalista e político paraguaio, presidente da República de 16 de agosto de 1948 até 30 de janeiro de 1949. Durante seu governo ocorreu a estatização da *Compañía Americana de Luz y Tracción*, que se tornou a Ande.

promessas de organizar a situação, Stroessner consegue a aceitação de diferentes setores da população que não esperavam um longo período de autoritarismo e repressão.

Alfredo Stroessner, ao mesmo tempo comandante-em-chefe das Forças Armadas e Presidente da República, governou por 34 anos, sendo mal derrubado entre 2 e 3 de fevereiro de 1989, quando, por meio de um golpe de Estado, o general Andrés Rodríguez definitivamente o deslocou do poder, iniciando o complexo processo de transição que continua até o presente. (PAREDES, 2011, p.107).⁸¹

Stroessner tinha participação ativa no regime, vigiava e sinalizava os opositores que comandava, lutava contra o comunismo, uma ideologia política e socioeconômica que defende uma sociedade igualitária, livre da propriedade privada, das classes sociais e do próprio Estado. Com o *slogan*, “Ser colorado é a melhor maneira de ser paraguaio” o discurso Stronista era reproduzido até mesmo nos livros escolares defendendo que o ditador havia conquistado a ordem enquanto outros países, ainda, continuavam sofrendo com o comunismo.

Em síntese: o Paraguai era um país atrasado (um dos mais pobres da América Latina), com classes sociais dominantes sobretudo fracas, que suportavam uma perigosa movimentação política no contexto de um sistema de partido único, já que as demais organizações políticas (Liberal, Febrerista, Comunista) estavam proscritas desde que terminara a Guerra Civil de 1947. (PAREDES, 2011, p.143).⁸²

O Congresso da Nação foi mantido aberto durante a ditadura, porém as leis não eram redigidas, foi mantido como fachada já que assim que o ditador assumiu o poder de seu cargo, declarou no Paraguai estado de sítio, censurou a imprensa e suspendeu o direito de *habeas corpus*. No entanto, mesmo de fachada, o Congresso foi de grande relevância para o General Alfredo Stroessner, já que, através dele, a reeleição presidencial indefinida foi legitimada, levando-o a 7 mandatos consecutivos (em 1958, 1963, 1968, 1973, 1978, 1983 e 1988).

Assim, diante de tais abusos e repressão, em Assunção, capital paraguaia, iniciaram-se movimentos trabalhistas que lutavam para a aquisição de direitos e os conflitos sociais foram

⁸¹ *Alfredo Stroessner, al mismo tiempo Comandante en Jefe de las Fuerzas Armadas y presidente de la República, gobernó por largos 34 años, siendo apenas derrocado entre el 2 y 3 de febrero de 1989, cuando por la vía de un golpe de Estado el general Andrés Rodríguez lo desplazó definitivamente del poder, dando inicio al complejo proceso de transición que prosigue hasta el presente*

⁸² *Em Síntesis: Paraguay era um país atrasado (uno de los más pobres de América Latina), com clases sociales dominantes sobre todo débiles, que soportaba una peligrosa a tomización política en el contexto de un sistema de partido único, ya que las demás organizaciones políticas (Liberal, Febrerista, Comunista) estaban proscritas desde que terminara la Guerra Civil de 1947.*

somados à instabilidade política paraguaia, promovendo um grande desafio ao governo do ditador.

Como estratégia para evitar manifestações, o general inspecionava todas as semanas os batalhões militares e tudo se mantinha sob seu controle. Nessa época, conseguir um emprego era um desafio, qualquer opositor poderia ser acusado de comunista. Além disso, alguns cargos, como professores universitários, médicos, engenheiros, juízes, era de suma importância filiar-se ao partido Colorado.

A Igreja Católica, nesse cenário, foi fortemente perseguida já que foi de suma relevância na resistência contra a repressão do governo. Na Universidade Católica, os membros do clero se organizavam e se uniam a movimentos agrários, contrários à reeleição indefinida do presidente. De acordo com Paredes:

Os setores empresariais, através de suas organizações gremistas, apoiavam sem reserva ao stronismo, outorgando a Stroessner inclusive o papel de distribuidor dos benefícios nos negócios. Assim dizendo, além de identificar-se com a política imposta por Stroessner, para os empresários ele era como um grande patriarca. (PAREDES, 2011, p. 146).

Já em 1975, no Plano Condor⁸³, com uma operação conjunta com estados Unidos, Stroessner uniu a ditadura paraguaia a outras ditaduras da América Latina, conservando e mantendo ainda mais sua política repressiva. O Plano consistia em uma aliança político-militar entre os vários regimes da América do Sul — Brasil, Chile, Argentina, Bolívia, Paraguai e Uruguai - com o objetivo de coordenar a repressão a opositores dessas ditaduras e reagir à Organização Latino-Americana de Solidariedade, criada por Fidel Castro.

Nos anos 80, os países vizinhos ao Paraguai estavam deixando o regime ditatorial e até mesmo os Estados Unidos modificou sua posição quanto ao regime e começou a criticar a falta de democracia no Paraguai. Houve, nesse período diminuição dos empréstimos internacionais recebidos e como consequência da má administração do dinheiro, muitas obras inacabadas. Diante disso, a população passou a não aceitar mais o estado de sítio que já durava 30 anos.

Em 1988, Stroessner estava com 78 anos e os membros do partido se preparavam para escolher seu sucessor. Nesse contexto, houve uma divisão dentro do partido colorado, os chamados tradicionalistas passaram a se preocupar com a imagem pública do governo marcada

⁸³A Operação Condor foi uma aliança político-militar entre os diferentes regimes militares da América do Sul - Brasil, Argentina, Chile, Bolívia, Paraguai e Uruguai, com presença esporádica de Peru, Equador, Colômbia e Venezuela - com a CIA dos Estados Unidos, fundada em 1975, sendo o chefe do Departamento de Estado dos Estados Unidos, Henry Kissinger, designado como seu ideólogo.

com a corrupção e de outro lado os grupos conhecidos como éticos passaram a denunciar o autoritarismo do ditador. Os militares por sua vez, consideravam que o próximo presidente deveria ser um Stroessner, seu filho Gustavo Stroessner, Coronel das Forças Aéreas.

A possível chance de o governo passar para as mãos do filho do ditador gerou um enfrentamento com outro membro das Forças Armadas, o General Andreas Rodriguez, sogro da filha da Stroessner que aspirava suceder ao ditador e tinha uma patente a mais que Gustavo.

Em 03/02/1989, Rodriguez em um golpe de estado leva ao fim a 35 anos de ditadura. Stroessner perde assim dois pilares importantes de seu poder: o partido e as forças armadas. Foi detido e exilado ao Brasil, dias após o golpe, porém a corporação militar e o partido colorado continuaram governando por décadas.

Stroessner se manteve no poder por 35 anos, enriqueceu sua família a partir de corrupção e dos abusos. Morreu no exílio sem pagar por nenhum de seus crimes. Apenas seu filho, Gustavo Stroessner respondeu a várias acusações de enriquecimento ilícito.

Com um sentido sensacionalista que sempre rodeou o tratamento de todos os assuntos relacionados com Alfredo Stroessner, se profetizou uma feroz contradição familiar pela herança do ex-ditador. Estimava-se, de maneira geral, que a fortuna arrecadada pelo ditador Alfredo Stroessner haveria ascendido em torno de 4.000 milhões de dólares e que consistiriam em hotéis, empresas, bancos, bens materiais. Em realidade, Alfredo Stroessner, pessoalmente, não contava com uma conta bancária em seu nome. Quer dizer, nada havia para disputar (PAREDES, 2011 p.122).

Calcula-se que durante a ditadura de Stroessner, vinte mil pessoas foram detidas de maneira arbitrária, ocorrendo, nesse interim, 59 execuções extrajudiciais, 336 desaparecidos e três mil e quinhentos exilados. Dentre essas pessoas, estava o autor da obra pesquisada. Cabe destacar também que, da mesma forma que outras ditaduras latino-americanas, deixou o país endividado e a mercê dos órgãos de crédito internacional.

CAPÍTULO 4 – APRESENTAÇÃO DO *CORPUS* E PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS PARA A TRADUÇÃO DOS MINIPOEMAS DE RUBÉN BAREIRO SAGUIER

Responsável por contextualizar a obra: histórico cultural e social, e assim, as **sensações poéticas** culturais presentes nos minipoemas serão compartilhadas e comentadas em nossas traduções. Para isso, este capítulo está reservado para apresentar o método aplicado com o propósito de alcançar nossos objetivos previamente traçados para este estudo, sendo assim, trazemos a justificativa das nossas escolhas e contextualização da obra *A la víbora de la mar*, *corpus* desta tese, e suas etapas.

4.1 A construção dos poemas: A la víbora de la mar os minipoemas de Rubén Bareiro Saguier

Apresentamos, inicialmente, a obra *A la víbora de la mar* de Rubén Bareiro Saguier que consta com 68 mini-poemas e foi publicada em 1977 pela editora Diálogos, nos *Cadernos de la Piririta*. Como mencionamos, a primeira edição apresenta 68 minipoemas, e a segunda edição, de 1987, contém 55 mini-poemas a mais, totalizando 123 mini-poemas.

Os mini-poemas são considerados como fontes culturais paraguaias, retratam as memórias do poeta, (re)construídas através das sensações poéticas e assim, refletem suas histórias em Villeta, momentos vividos na infância, costumes, crenças, as repressões sofridas, o exílio e o seu amor incondicional pela cultura guarani paraguaia.

Com essa dedicatória sucinta, o livro *A la víbora de la mar* apresenta 29 páginas, mas profunda ao trazer memórias e (re)construções sinestésicas para compor os mini-poemas. É na Víbora, personagem do folclore paraguaio e inspiração para as cantigas de roda que o autor encontra o referencial inicial para tecer as linhas e as **sensações poéticas** que ilustram sua memória. A personagem em questão era um dos principais temores noturno quando criança e embalava o seu dia ao se fazer presente nas rodas de brincadeiras infantis conforme registros de Rubén Bareiro em suas obras. O autor expõe que:

A víbora é um traço dessa ponte entre o multitudinário e o pessoal, este nutrindo-se daquele, e contribuindo para mantê-lo ao mesmo tempo. O inconsciente coletivo manteve um grande número de traços do "culto da Grande Víbora" ou serpente primitiva dos Guarani, que era adorada no morro takumbú, conforme o Padre Lozano. Há, em alguns casos, claras reviravoltas, como o mito do "mboi-tata", a serpente do fogo, a víbora que tem um sinalizador em vez de uma cabeça, aquele animal fabuloso

que encheu as noites da minha infância de angústia, depois que as palavras foram extintas junto com as brasas do fogão e os lábios que haviam crepitado ao seu redor.
⁸⁴(BAREIRO SAGUIER, p. 25).

A lenda da Víbora, que é uma figura tida como elemento cultural, presente na memória coletiva das culturas católica — representada em muitos passagens bíblicos, como a de Adão e Eva, por exemplo — quanto na cultura guarani, presente em passagens da bíblia *Ayuvu-Rapyta*,⁸⁵ e assim sendo, um exemplo de elo da biculturalidade do país.

Augusto Roa Bastos, na obra *El séptimo pétalo del viento*, explora através de questionamentos os muitos vieses dos trabalhos de RBS, e aponta o que chama de “obsessão do autor pelas cobras”, pois identifica a presença recorrente das mesmas em seus escritos. Sobre isso, RBS comenta com Augusto Roa Bastos que:

Não é em vão, na verdade eu escolhi o título "Para a víbora do mar" embora seja totalmente involuntária a escolha-, extraído de uma cantiga de roda infantil que ritmava meus jogos de infância, e que então evoca no adulto a rodada das memórias, organiza a dança da vida.⁸⁶ (BAREIRO SAGUIER, 2006, p. 27).

Além dos minipoemas, a obra conta com uma advertência final⁸⁷ em que o próprio poeta comenta sobre a forma de escrita e particularidades do seu trabalho. O prólogo, por sua vez, foi escrito pelo amigo pessoal e conterrâneo Augustos Roa Bastos:

Sua poesia também se apoia na arte de narrar. Como quando em uma das tercenas ou tercetos (“Ressurreição”, de *A la víbora de la mar*), alguém narra desde a morte “O dia dos mortos/ comemos bolos de milho no cemitério familiar...”. Ou como em outro: “Na cozinha acenderam fogo cedo. / Os homens tem chamas na cara. / As cinzas vão cobrindo as palavras.”. (ROA BASTOS, 2006, p. 17)⁸⁸

⁸⁴ *La víbora es un rasgo de ese puente entre lo multitudinario y lo personal, éste nutriéndose de aquél, y contribuyendo a mantenerlo al mismo tiempo. El inconsciente colectivo ha guardado una gran cantidad de rasgos del “culto de la Gran Víbora” o serpiente primigenia de los guaraníes, al que se rendía culto en el cerro Takumbú, según el Padre Lozano. Existen, en algunos casos, reviviscencias claras, como el mito del “mboi-tata”, la serpiente de fuego, la víbora que tiene una llamarada en vez de cabeza, ese animal fabuloso que llenó de angustias las noches de mi infancia, luego que las palabras se fueran apagando juntamente con las brasas del fogón y los labios que habían crepitado a su alrededor.*

⁸⁵ Bíblia Guaraní – a compilação de mito orais recolhida por León Cadogan, segundo relato oral dos nativos e do cacique.

⁸⁶ *No es en balde, en efecto que haya elegido el título “A la víbora de la mar” aunque sea totalmente involuntaria la elección-, extraído de una roda infantil que ritmaba mis juegos de infancia, y que luego convoca en el adulto la ronda de los recuerdos, organiza la danza de la vida.*

⁸⁷ Apresentada nos anexos desta pesquisa.

⁸⁸ *Tu poesía se apoya en el arte de narrar. Como cuando en una de las tercenas o tercetos (“Ressurrección”, de *A la víbora de la mar*), alguien narra desde la muerte: “El día de los muertos/ comemos tortas de maíz en el panteón familiar...”. O como en otro:” En la cocina han prendido fuego temprano./ Los hombres tienen llamas en la cara./ Las cenizas van cubriendo las palabras”*

Considerada uma obra literária singular da poesia paraguaia é constituída em uma forma de rebeldia verbal, como menciona o autor na advertência final, em quem explica a composição dos mini-poemas, já que são apresentados com uma estrutura mais próxima do guarani que a do próprio espanhol (BAREIRO SAGUIER, 1977, p. 28). Bareiro Saguier (1977) explana que: “Ao invés de obedecer a uma trajetória lógico-discursiva, própria as línguas ocidentais, opera por um sistema de sínteses, tal como faz o idioma aborígine.”⁸⁹ Estes minipoemas restituem assim o centro de equilíbrio, o fluxo de comunicação e identificação entre os cantos antigos e a fala guarani mesclada com a sociedade paraguaia atual.

A obra demonstra sua autenticidade e qualidade de invenção em toda criação poética. A forma não é mais que o fundo que remonta a superfície, já que as fontes idiomáticas e mística⁹⁰ requerem uma atenção especial. Quando a palavra poética alcança o seu grau de fusão e projeção transcendentais, torna-se mais que a reprodução do imaginário, é um, misterioso fenômeno de incisão na carne viva do mito⁹¹, fazendo com que a palavra seja real. É o resultado de um processo interior do texto, de índole essencialmente alusiva-emocional, com frequentes raízes sensoriais. Para Mario Benedetti (2008):

As fontes idiomáticas e místicas requerem atenção desde o passado, e o poeta trabalha com instrumentos que acaba de herdar e que assume com insegurança e com confiança... não se deduz na primeira, mas que resulta de um processo interior ao texto, de índole essencialmente alusivo-emocional, com fortes raízes sensoriais. ⁹² (BENEDETTI, 2008, p. 10).

Ao trazer a víbora como personagem principal, que mesmo rastejando, como aparece na capa do livro, e levando consigo tanta carga simbólicas em diferentes culturas, ultrapassa todas suas lutas e consegue viver na memória de cada um que já ouviu. Abaixo, podemos observar a capa da primeira edição da obra em questão:

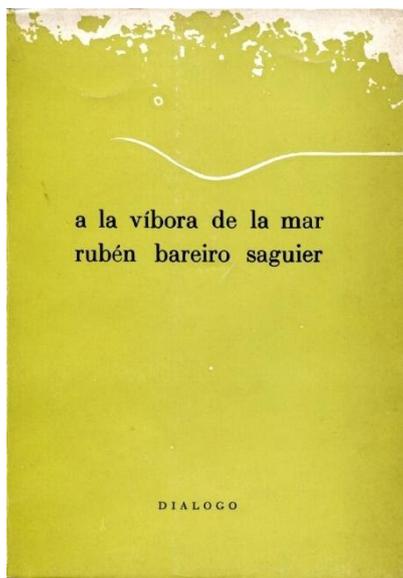
⁸⁹ *En vez de obedecer a una trayectoria lógico-discursiva, propia a las lenguas occidentales, opera por un sistema de síntesis, tal como hace el idioma aborígen.*

⁹⁰ Tendência para a vida religiosa e contemplativa, com ocupação contínua da mente nas doutrinas e práticas religiosas; misticismo.

⁹¹ Um mito é uma narrativa de caráter simbólico-imagético, ou seja, o mito não é uma realidade independente, mas evolui com as condições históricas e étnicas relacionadas a uma dada cultura, que procura explicar e demonstrar, por meio da ação e do modo de ser das personagens, a origem das coisas.

⁹² *Las fuentes idiomáticas y míticas reclaman atención desde el pasado, y el poeta trabaja con instrumentos que acaba de heredar y que asume con inseguridad y confianza... no se deduce de la primera, sino que resulta de un proceso interior al texto, de índole esencialmente alusivo-emocional, con frecuentes raíces sensoriales.*

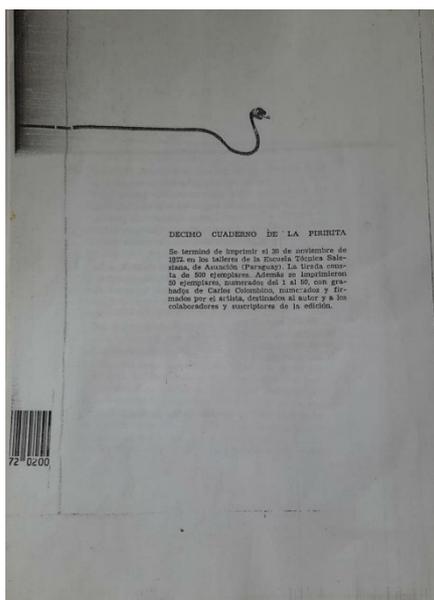
Figura 2: Capa da primeira edição de A la víbora de la mar. Bareiro Sagueir, 1977.



Fonte: A la víbora de la mar, 1977.

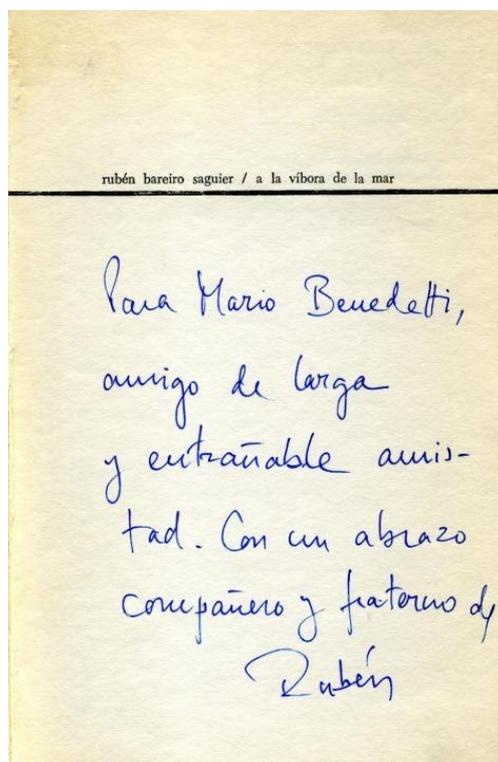
Cabe destacar que além da dedicatória no título à Víbora, a figura dramática mitológica também explana a obra de atitude peculiar, estendendo seu comprido corpo desde a capa, em que apresenta a cauda, em que percorrendo as páginas com sua extensão e somente na contracapa apresenta sua face armada para o bote. Colocamos três imagens abaixo para ilustrar:

Figura 3: Contracapa da primeira edição de A la víbora de la mar. Bareiro Sagueir, 1977.



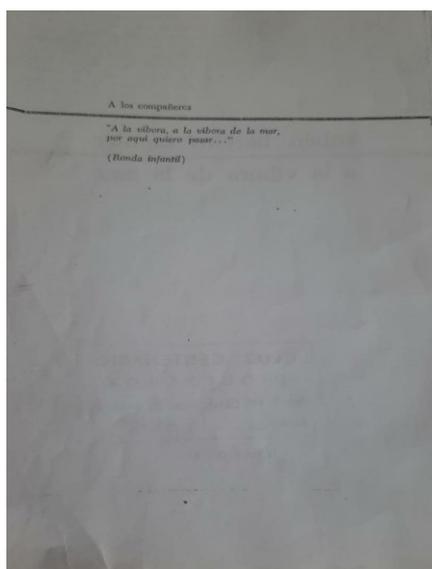
Fonte: A la víbora de la mar, 1977.

Figura 4: Dedicatória da primeira edição de *A la víbora de la mar*, 1977



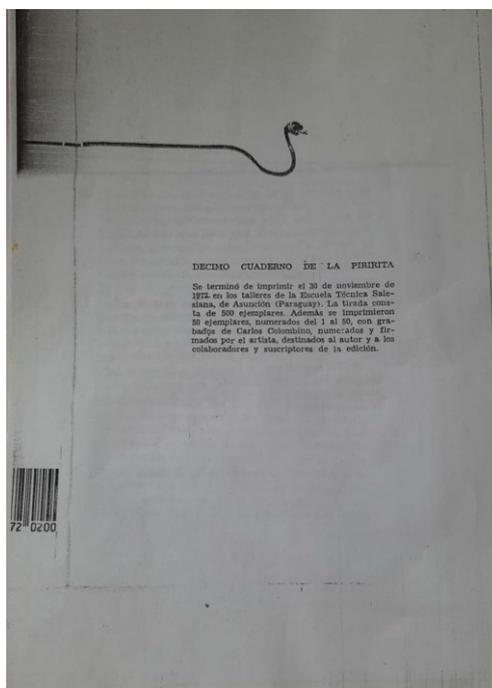
Fonte: *A la víbora de la mar*, 1977.

Figura 5: Contracapa da primeira edição de *A la víbora de la mar*. Bareiro Saguier, 1977.



Fonte: *A la víbora de la mar*, 1977.

Figura 7: Contracapa da primeira edição de A la víbora de la mar. Bareiro Sagueir, 1977.



Fonte: A la víbora de la mar, 1977.

Ao trazer a víbora para o poemario, RBS faz com que o animal vá cruzando e atravessando junto com o leitor cada minipoema e memória. Sendo assim, alude a uma lenda “*la matación de la víbora plateada*” (RBS 2008, p. 218), a que se refere RBS que:

Transcorreram sóis e luas – porque depois vieram também as mulheres, carregando as crianças atravessados nas cadeiras – e a víbora prata, imensa, continuaba pasando, cruzando, furando o camino, transtornada, ocorrendo interminavelmente. E suas escamas luminosas continuavam cavando a terra, gastando-la, ate descender mais baixo que os olhos, mais que a altura da cadeira e chegar a altura dos *yuyos* pisoteados, dos pés achatados pela dança. Os primeiros que chegaram contaram que entre todos os que tiveram que matá-la, e que aquele era nada mais que seu sangue plateado. E continuaram pasando mais luas e mais sóis, e as crianças – aquelas crianças choronas - se transformaram em adultos a beira do rio, nasceu quando os primeiros homens mataram a enorme víbora que cortava o camino frente a Guarnipitán.⁹³ (SAGUIER, 2008, p. 218).

⁹³ *Transcurrieron soles y lunas – porque después vinieron también las mujeres, cargando a los niños atravessados en las caderas – y la víbora de plata, inmensa, seguía pasando, cruzando, horadando el camini, trasegando, ocurriendo interminablemente. Y sus escamas luminosas seguían cavando la tierra, gastándola, hasta descender más bajo que los ojos, más que la altura de la cadera y llegar a ras de los yuyos pisoteados, de los pies achatados por la danza. Los primeros que llegaron contaron qentre todos tuvieron que matarla, y que aquello era nada más que su sangre plateada. Y siguieron pasando más lunas y más soles, y los niños – aquellos niños llorones – se hicieron grandes a la orilla del río que nació cuando los primeros hombres mataron la enorme víbora que cortaba el caimno frente a Guarnipitán.*

É no trançar seus mini-poemas a cultura guarani que RBS deixa viva a sua história e a de seu povo, ao unir em seu poemário mini-poemas, que já em sua brevidade está entrelaçado com todo o contexto sócio histórico e cultural de um povo. Por esse motivo, os minipoemas tendem a assumir a modalidade de um rastreio reconstrutivo ou arqueológico de certos restos materiais simbólicos, que são o insumo ou a ancoragem básica a partir do qual o leitor busca (re)construir desde a enunciação do relato.

5 ANÁLISES E COMENTÁRIOS DOS MOVIMENTOS TRADUTÓRIOS NOS MINIPOEMAS DO POETA PARAGUAIO

Para fornecer o entendimento ao leitor, o capítulo está estruturado da seguinte maneira: contextualização sobre nossa proposta tradutória, logo, comentamos sobre a categorização da **sensação poética** apontada como elementos culturais presentes em cada minipoema. Foram traduzidos 68 mini-poemas, com o objetivo de identificar as dificuldades tradutórias para (re)construir as **sensações poéticas** para os leitores brasileiros, desses movimentos tradutórios trazemos 41 deles, no intuito de exemplificar e ilustrar as escolhas e estratégias tradutórias apresentando os comentários que exemplificam as questões das **sensações poéticas** culturais contidos em cada um deles. Para isso, trazemos as discussões importantes para apresentar e justificar nossas conclusões. Por fim, exibir os quadros definindo as categorias de classificação da **sensação poética** e os resultados tradutórios mais evidentes.

5.1 Análise dos minipoemas: comentários sobre a aplicação da Teoria Funcionalista no diálogo com os pressupostos de Haroldo de Campos

Para analisar os mini-poemas de RBS, é necessário salientar que eles contemplam as memórias pessoais do autor e com isso, o objetivo de aproximá-las dos leitores meta na (re)construção das sensações poéticas que podem ser vivenciadas e compreendidas com a leitura dos mini-poemas, e para realizar a comunicação, os leitores devem compartilhar do mesmo contexto sócio-histórico e cultural. Assim, percebemos que a literatura é um reflexo dos momentos marcantes vividos pelo poeta, seus minipoemas são, portanto, um espelho das percepções. Como um descendente do povo guarani a obra aborda elementos de sua origem. As expressões literárias do povo guarani, conforme as palavras de RBS (2004):

O material compreende uma gama de cantos cosmogônicos e teogônicos aos textos etiológicos, passando pelos mitos dos heróis civilizadores, ou por expressões mais individuais, como as orações, ou os poemas de temas diferentes: amor, religioso, infantil, etc (BAREIRO SAGUIER, 2004, p.24).

Assim, o religioso e o místico⁹⁴ são alguns dos assuntos predominantes na obra. Transpassando os desejos naturais da economia, da política e da prosperidade, ou quaisquer outras aspirações terrenas. É nas raízes da literatura desse povo que o Padre Meliá percebe o estilo poético presente nos minipoemas do livro *A la víbora de la mar*, até então, “ignorado” pelo autor:

Nunca me esquecerei da surpresa que foi para mim a reação do Padre Meliá – depois de ler os poemas de *A la víbora de la mar*, “estes são *kotyús*” – disse-me. Esta alusão aos mini-poemas guaraníes, esclareceu todo o mecanismo das composições, que coincidiam plenamente com a “explicação final”⁹⁵ que eu considerei necessário acrescentar ao livro. ⁹⁶(RBS, 2006, p. 43-44).

A poética guarani se caracteriza por ser breve e recebe o nome *Kotyú*. Para este povo o canto, a dança e a oração podem ser considerado sinônimos. A oração apresenta-se em forma de canto dançado, assim como a dança se constitui em uma oração cantada. A temática recorrente nos poemas *Kotyú* é lírico-ecológico, fortemente vinculando a natureza (MARIO BENEDETTI, 2008, p. 11).

Com essa característica literária diferenciada – em guarani e em espanhol- o livro é um retrato de uma expressão cultural mestiça. Conforme os autores citados já nesta tese, no capítulo destinado à literatura paraguaia, eles não a inventam, e sim inovam, no sentido que os autores paraguaios fazem o uso gramatical de ambas as línguas, pois tal expressão está internalizada em suas raízes culturais, já que nascem emergidos nesse bilinguismo em seu cotidiano, a representação deste contexto de um código social, na utilização das duas línguas – guarani e espanhol — representam toda a realidade sócio histórico e cultural do contexto guarani paraguaio. E sobre *A la víbora de la mar* RBS (2006p, p. 43) comenta que “esta é uma elaboração em certa medida consciente, porém nem sempre; ocorre que as vezes o trabalho é feito pelo inconsciente coletivo que impregna a obra sem que se perceba.”⁹⁷ (BAREIRO SAGUIER 2006, p. 43).

Ao direcionarmos para a tradução esses 68 mini-poemas, o objetivo da discussão se assenta para uma interpretação de alguns conceitos primordiais em busca do sucesso

⁹⁴ Referente aos mistérios, às cerimônias religiosas secretas. Que não se dá segundo as leis naturais ou físicas; sobrenatural, espiritual.

⁹⁵ Explicação anexada a pesquisa

⁹⁶ *Nunca me olvidaré de la sorpresa que fue para mí la reacción del Padre Meliá – después de leer los poemas de A la víbora de la mar, “estos son kotyús”, me dijo. Esta alusión a los concentrados poemas guaraníes me aclaró todo el mecanismo de esas composiciones, que coincidía plenamente con la “explicación final”⁹⁶ que yo consideré necesario agregar al libro.*

⁹⁷ *Esta es una elaboración en cierta medida consciente, pero no siempre; ocurre que a veces el trabajo lo hace el inconsciente colectivo que impregna la obra sin que uno se percate.*

tradutórios, e a atenção com a estrutura do texto. Sob o viés de Campos (1983), consideramos o poema escrito deve atender essencialmente as relações entre som, sentido e visualidade no texto, também se atentar aos fatores históricos relativos ao texto fonte, com o empenho de construir uma “tradição viva”, no momento em que se aproxima a cultura de partida ao seu leitor de chegada.

A Tradução Funcionalista com o modelo de Nord (1991) abrange a análise textual voltada a tradução. A proposta é estabelecer a função do texto de partida dentro de uma cultura de partida para, então, cotejar-la à provável função do texto meta na cultura meta, o que levamos em consideração durante nosso ato tradutório. Além disso, buscamos identificar os culturemas contidos no TF que serão preservados, e quais serão adaptados na tradução ou seja, para a adequação de uma língua para outra. A respeito disso, em trabalhos anteriores, ressaltamos que

É de suma importância compreendermos que se trata de um processo que surge a partir do entendimento de que cada texto produz um significado único em relação com o outro texto que o precede e o rodeia, desse modo este termo tem relação com a produção do significado que surge a partir das relações que existem entre o texto, outros textos, os leitores e o seu contexto sócio-histórico-cultural. (RAMIREZ PARQUET, 2014, p.34.).

Sobre a tradução literária, Christiane Nord (NORD, 2001, p. 80) parte de aspectos referentes ao que ela chama de “comunicação literária”, já que a obra literária está inserida em determinado contexto de construção do texto em que envolve o autor, entre elas: sua intenção, o contexto sócio histórico e cultural em que a obra foi produzida, seus leitores e o seu efeito na cultura original. As reivindicações de equivalência feitas à tradução literária, Nord resume em quatro itens:

- 1- O tradutor interpreta o texto original em perfeita sintonia com a intenção do autor.
- 2- O tradutor verbaliza a intenção do autor de tal forma que o texto traduzido adquira, na cultura de chegada, a mesma função que possuía na cultura de partida.
- 3- O leitor da tradução compreende o universo da tradução na mesma proporção que o leitor do original compreendeu o universo original.
- 4- A tradução causa nos seus leitores o mesmo efeito que o original causou ou causa nos leitores do original. (NORD, 2001, p. 92-93).

Nord (2001) afirma que a criação de uma sistematização teórica fundamentada para a tradução literária permita aos tradutores justificarem suas decisões, a fim de fazer com que outras pessoas (tradutores, leitores, editores) compreendam o que foi feito e por quê. (NORD, 2001, p. 93-94). Como é defendido por Nord, no sentido de sistematizar a tradução, esclarecer

e justificar os procedimentos tradutórios escolhidos, quando nos referimos no modo de tematizar os recursos linguísticos do original e conferir transparência às soluções adotadas.

A característica mais presente na obra traduzida de RBS é a existência das **Sensações poéticas** e o forte apelo as memórias pessoais do autor. Assim, ao trazer as discussões acerca das **Sensação poética**, abordamos a Teoria Literária de Haroldo de Campos nas questões poéticas para apoiar a tese, e por outro lado, trazemos os culturemas da Nord da Teoria da Tradução, havendo um diálogo, um complemento, entre ambas teorias.

É a partir das descrições (re)construídas pelo autor, que se faz com que o seu leitor percorra as **sensações poéticas** protagonizadas na infância do poeta, bem como reviva as sombras da repressão da ditadura vivenciada por ele. Sobre isso ele comenta que:

Minha infância em Villeta del Guarnipitan marcou para sempre a tarefa de escritor, a origem mesmo desta condição. Existe uma árvore, uma fonte que se encontra em um lugar situado ao leste do paraíso. Esse lugar para mim é Villeta del Guarnipitan, a beira do rio, território de meus ancestrais, pátria de infância e da lembrança. Expulso, volto sempre a essa fonte. Constantemente a recupera no aroma azul da flor de glicina ou de um jasmim noturno; no canto imemorable de uma cigarra pela sesta; no cheiro de uma goiaba madura; na cor da água baixo sol nascente ou abaixo o plenilúnio. No sonho. E na palavra. (BAREIRO SAGUIER, 2006, p. 23-24).

É relevante abordarmos a maneira que o autor sempre se refere ao nome de sua cidade natal “Villeta” *del Guarnipitán*, devido à história e à lenda que assombra as terras da região, conforme o autor:

Guarnipitán. Já ninguém recordava a origem do nome. Eu soube pela Mana, a *yuyera*, que tomou confiança logo que meu pai tirou seu companheiro da prisão. Um dia que fui ao rancho e passou a confiar em nós: “muito antes que os “*jurú’a*”, os brancos arrasassem com tudo, os nossos eram os senhores da região. Aqui chegamos buscando “a terra sem mal” que nos prometiam nossos chamás. Vivíamos livres como o vento, até que eles chegaram; e os recebemos com guerra. Trazendo a origem do nome: Guarani – *pytã* (vermelho), nos chamaram com respeitado temor, aludindo a cor do “*urucú*” com o qual nós enfeitávamos o corpo.”⁹⁸(BAREIRO SAGUIER, 2006, p. 169-170).

A maneira carinhosa de chamar sua cidade natal de “Villeta del Guarnipitan”, vem dessa história dos guaranis, que naquelas terras os indígenas pintavam seus rostos de vermelho.

⁹⁸ *Guarnipitán. Ya nadie recordaba el origen del nombre yo lo supe por Mana, la yuyera, que nos tomó confianza luego que mi padre le sacara de la cárcel a su compañero. Un día que yo había ido al rancharío me lo confió: “Mucho antes que los “jurú’a”, los blancos arrasaran con todo, los nuestros eran los señores de la región. Aquí llegamos buscando “la tierra sin males” que nos prometían nuestros chamanes. Vivíamos libres como el viento, hasta que ellos llegaron; pero les dimos guerra. De allí el nombre: Guarani – pytã (rojo), nos llamaron con respetuoso temo, aludiendo al color del “urucú” con que nos adornábamos el cuerpo.*

A natureza consolida, para RBS, muitas dessas memórias da infância, trazendo as sensações que quase todos compartilhamos, o sussurro do vento, o som das águas do rio, as chuvas, os dias quentes de sol. Através de um jogo com esses elementos, que Rubén exprime sentimentos além das palavras, fazendo das paisagens narradas parte de seu eu lírico, mutante como cada uma delas. Com isso, seus mini-poemas nos fazem vivenciar cada **sensação poética**, nos transportando-nos para o seu mundo de memórias. Assim sendo, descrever a “imaterialidade” **das sensações poéticas** como os sabores e aromas, exige a ativação das memórias pessoais no intuito de reviver lembranças que podem ser representadas e compartilhadas. As memórias afetivas presentes podem ser resgatadas através de sensações visuais, táteis, odores, promovidas pela leitura.

É a partir deste cenário de **Sensações poéticas** (re)construídas das memórias e cultura do poeta RBS, que partimos para as nossas análises, categorizações comentários. Para o melhor entendimento do leitor, separamos os minipoemas de acordo com a sua categoria e ao final apresentaremos um quadro com todos os nomes dos minipoemas classificados.

Cabe salientar que muitas outras **sensações poéticas** podem ser identificadas e sentidas pelos leitores, visto que a poesia permite tal interpretação. Além disso, um mesmo minipoema pode participar de categorias distintas, porém neste trabalho focamos nas que parecem estar em evidência na obra e serem pertinentes para nossa discussão.

Nesse sentido, podemos considerar que o objetivo do poeta/tradutor, ou seja, do nosso trabalho, é reconstruir, com os minipoemas traduzidos, as **sensações poéticas** provocadas por RBS, de maneira tão singular, em busca de uma aproximação do seu leitor meta tal qual foi proposta no texto fonte respeitando o propósito comunicativo.

5.1.1 Minipoemas categorizados como pertencentes a Sensação poética: Memórias da Infância

Ao apoiarmos nossas reflexões nos preceitos sobre a memória de Paul Ricoeur (2000), o qual opera a noção de memória, assumindo-a como um processo mental de memorização consciente do passado, no nosso caso realizado pelo poeta ao escrever sua obra. Sabe-se que a memória é um processo ativo e pessoal, que apresenta experiências individuais tecidas de elementos culturais, comuns de uma determinada sociedade, que foram construídas em uma língua que costuma ser a da comunidade.

Neste sentido, os mini-poemas sobre a memória da infância estão abertos à sua (re)construção e à aproximação de seu leitor, no que se refere ao tempo, pois costuma ser um fator que implica conflitos a respeito de visões do passado que influenciam o modo de avaliação do contexto a ser trabalhado.

Apresentam-se as relações dos elementos culturais apontados nos minipoemas, como uma forma de recuperar as marcas na memória do passado, trazendo para o presente as ausências, dores e fantasmas criados na infância e primeira juventude. Portanto, trata-se de minipoemas de memórias pessoais transpassadas de elementos que evocam uma experiência coletiva e compartilhada.

No que se refere à linguagem, o sujeito que enuncia o discurso costuma enfrentar as dificuldades que propõe a memória a partir de uma língua que se resiste e escreve uma ferida que mal pode nomear; captou no universo infantil, da repressão na ditadura paraguaia e trouxe as manifestações poéticas que subjaz à existência, uma imaginação lúdica que permite descrever o espaço criando os seus relevo, fauna e flora da maneira mais criativa pelos olhos de uma criança. A infância de um homem adulto está no tempo passado, mas quando ele narra como ela foi, as imagens desse momento surgem em sua mente no tempo presente, por conta de sua memória. A infância de um homem adulto está no tempo passado, mas quando ele narra como ela foi, as imagens desse momento surgem em sua mente no tempo presente, por conta de sua memória.

Os mini-poemas de RBS respiram a linguagem poética e são suscetíveis a digestão por pessoas de todas as idades. Para Cavalvanti (2015), o poeta constrói seus versos, utilizando o seu mundo infantil, dentro deles diz respeito a infância que vê com bons olhos o mundo, aquele sem problemas. Seu corpo-linguagem é rico do mais puro prazer de brincar, desconstruir e, principalmente, valorizar as **sensações poéticas** com objetos simples, configurando-lhe um gênio linguístico arraigado de liberdade lúdica.

No mini-poema intitulado *História Antiga*, verificamos que ele tece seus versos iniciais à lembrança do pai “meu pai chegava com cheiro da roça”. Esse cheiro, fruto do trabalho braçal e da lida no campo trazia consigo todo o contexto da vida no interior, bem como do calor úmido do Paraguai. A **memória da infância** está caracterizada por utilizar os aspectos poéticos em que o escritor (re)constrói momentos vivenciados em sua infância, como por exemplo, seu círculo familiar, seu contexto sócio histórico cultural. (KUPSSINSKÛ E SARAIVA, 2018).

Quadro 3 - Análise minipoema 06 HISTÓRIA ANTIGA

Minipoema 06	Tradução	Sensação poética	Estratégia tradutória
<p><i>HISTORIA ANTIGUA</i></p> <p><i>Mi padre volvía con <u>olor</u> a <u>campo</u>.</i></p> <p><i>Su <u>cabello zaino</u> ya no viene al atardecer.</i></p>	<p>HISTÓRIA ANTIGA</p> <p>Meu pai chegava com <u>cheiro da roça</u>.</p> <p>Seu <u>cavalo baixo</u> já não vem ao entardecer.</p>	<p>Memória da Infância</p>	<p>Adaptação</p>

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Um exemplo de mini-poema que ilustra tais aspectos e que se encontra na obra traduzida nesta tese é *História Antigua*, no qual o autor recorda a batalha e o grande esforço do seu pai, (re)construindo, desde a primeira linha um tempo, quando foram adquiridas as recordações de um determinado cheiro, acompanhado da alegria, no olhar e na memória, de uma criança com o retorno do pai ao lar. Em contra partida, no verso seguinte, o poeta parte para a melancolia, (re)construindo com um sentimento de dor e de morte, no qual o menino sofre a perda, de seu amigo e fiel escudeiro, companheiro de aventuras, o cavalo.

Podemos contemplar o minipoema e sua tradução realizada por nós. Também trata da luta para manter suas propriedades tão cobiçadas, principalmente na época da ditadura conforme RBS (2006, p. 197) em seu livro *El septimo pétalo del viento* em uma conversa seu Tío Emilio relata que

Teu pai entendeu muito bem tudo isso. Ele teve que defender outra maneira de manter em pé a árvore do nosso sangue, mais sofrida, porque a obrigou a abandonar o suco de suas raízes, até morrer longe destes pastos e destes ares, na dor do desterro, porém a gente daqui não o esquece, continua acreditado que voltara um dia em seu cavalo zaino, com o seu sorriso aberto e sua mão estendida.⁹⁹(RBS, 2006 p. 197).

Além disso, o autor ilustra o entardecer, ou seja, o horário do fim do trabalho em que o cavalo baixo já não retorna com seu pai para o merecido descanso. A tradução deste poema busca (re)construir a sensação poética do cheiro da roça; poderíamos utilizar o termo “campo” na

⁹⁹ *tu papa entendió bien todo esto. El tuvo que defender otra manera de mantener en pie el árbol de nuestra sangre, mas sufrida, porque le obligó a abandonar el jugo de sus raíces, hasta morir lejos de estos pastos y este aire, en el dolor del destierro; pero la gente de por aquí no lo olvida, sigue creyendo que volverá un día en su caballo zaino, con su abierta sonrisa y su mano tendida.*

tradução, porém, quando pensamos no “cheiro de campo”, lembramo-nos do cheiro das flores do campo, ou até mesmo de um campo qualquer, e assim, perderia o o sentido já que consideramos que o cheiro que o poeta pretende fazer com que sintam seus leitores é o cheiro do trabalho de um dia na roça.

Sobre isso, Haroldo de Campos (2004) reflete que o tradutor deve optar na língua meta termos que correspondem a esse processo, considerando além de simplesmente destacar os aspectos semânticos. Veja-se no primeiro verso: “*olor acampo*” – ao invés de traduzir como “cheiro acampo” ou “odor a campos”, termos cuja esperteza semântica se faz mais eficiente –, traduziu-se por “cheiro da roça”, para que se mantivesse a similaridade entre ambas as línguas.

Outro ponto que nos parece importante destacar é quando ele cita *caballo zaino*. Em espanhol podemos entender como a raça/ cor do cavalo ou como um cavalo traiçoeiro, difícil de lidar, também podemos entender como a cor escura do cavalo, castanho e sem manchas. Nessa escolha tradutória, optamos por cavalo baio na tradução, para manter a mesma **sensação poética** que o poeta busca ser (re)construída no leitor, aquele cavalo comum, de pelagem castanha, porém, segundo o autor, fiel e companheiro de todas as horas. Embora haja linguisticamente, a palavra Zaino é considerada pouco usual e também não (re)cria a mesma sensação poética do cavalo companheiro e comum.

Logo após, na construção do mesmo poema, há o trecho em que afirma: “*ya no viene*”, nesse caso a escolha para a tradução foi por “já não volta”, deixando claro neste ponto que, no final da tarde, apenas o pai retorna à casa para seu descanso enquanto o cavalo provavelmente ficou em sua cocheira.

No que diz respeito a estratégia tradutória definidas por Molina (2001) a escolhida para este mini-poema foi a de adaptação, esta estratégia permite a substituição do elemento cultural de partida por um elemento da cultura de chegada, pensando em atingir o seu leitor final.

Já no minipoema Infância, o poeta parece buscar (re)construir a etapa de sua vida que passou rápido, fazendo uma analogia ao trem e o vento que incide diante dos olhos. Assim, para o autor, traz a **sensação poética** de que a infância passou muito rápido e mesmo sofrendo com as repressões da ditadura desde cedo, não foi diferente para ele. Como um trem a infância passa por nossos olhos enquanto o rio da maturidade e do autoconhecimento se renova constantemente por dentro.

Dessa forma, o poeta busca no processo criativo a sua criação literária. Assim, nossa tradução faz uso dos preceitos advindos para a tradução dos minipoemas, conforme Haroldo de Campos apresenta a (re)criação e complementa-se com a tradução funcionalista, no que diz

respeito ao que Nord fala da (re)construção, que podemos dizer que uma seria sinônimo da outra. O poema pode ser lido no quadro abaixo:

Quadro 4 - Análise do minipoema 07 INFÂNCIA

Minipoema 07	Tradução	Sensação poética	Estratégia tradutória
<i>INFANCIA</i>	INFÂNCIA	Memória da Infância	Equivalente criado /Ampliação
<i>El tren y el viento pasan <u>debajo de tus</u> ojos.</i>	O trem e o vento passam <u>diante dos</u> teus olhos.		
<i><u>El río por dentro.</u></i>	<u>O rio Paraguai</u> adentro.		

Fonte: elaborado pela autora (2021).

A **sensação poética** da saudade e da memória é, então, trazida pelo autor que percebe a infância como algo que ocorre e não volta mais. Dessa forma, apresenta características da **Sensação poética Memórias da Infância**, conforme os três autores: Queiroz, dos Santos e de Alemida (2014). Valorizando as sensações poéticas, o poeta se mune da pureza e descreve a infância com o mais puro prazer de brincar com a linguagem, desconstruir e, sobretudo, configurando a um gênero linguístico arraigado de liberdade lúdica. Conforme RBS (2006, p.15), sua infância foi recheada de sonhos, de cheiros, aromas dos vegetais, das estrelas com orvalho noturno¹⁰⁰.

A escolha tradutória por “diante dos” teus olhos e não abaixo de teus olhos, que poderá ser usado no caso de uma tradução linguística, ocorreu porque percebemos que o uso de “diante dos” é mais frequente em português brasileiro, mantendo o sentido e (re)construindo a **sensação poética** proposta pelo autor. Nesse sentido, conforme estabelecido por Molina (2001), a estratégia tradutória apresentada no primeiro verso deste mini-poema foi Equivalente criado, tal estratégia permite utilizar um termo ou expressão já reconhecida seja pelo dicionário ou pelo uso na cultura de chegada.

No segundo verso, traduzimos “*el río por dentro*” por “o rio Paraguai adentro”, justamente pelo fato que a tradução meramente linguística não carrega consigo a sensação de explorar o rio Paraguai, tão emblemático do país, como RBS tanto o fez e deixou seu rio em

¹⁰⁰ Allí pasé mi infancia empapado de sueños, de olores vegetales, de estrellas con rocío por la noche.

vários registros literários. A estratégia tradutória adotada neste segundo verso foi a de Ampliação, já que nos permitia incluir informações ou paráfrases explicativas inseridas no próprio texto, e não aparecem no texto fonte por provavelmente serem compartilhadas pelos leitores do texto fonte, desta forma, para que a sensação poética seja atingida pelos leitores do texto traduzido necessitam dessas informações que foram ampliadas no mini-poema.

Salientamos que a estratégia tradutória pode ser utilizada, pois os mini-poemas – gênero textual em questão – permite essa ampliação em seus versos sem causar qualquer descaracterização.

Esse movimento, no texto traduzido, foi possível devido à contribuição de Campos (1981) ao trazer a função poética a qual possui uma função configurada em uma espécie de guia para a tradução:

Traduzir a forma ou seja, quer dizer, em termos operacionais, de uma pragmática do traduzir, re-correr o percurso configurador da função poética, reconhecendo-o no texto de partida e reinscrevendo-o, enquanto dispositivo de engendramento textual, na língua do tradutor. (CAMPOS 1981, p. 181).

Campos demonstra que a sua concepção traça um diálogo com a teoria funcionalista dos Estudos da Tradução. Juntas determinam uma função e um propósito tradutório, os quais servem como norteadores para os tradutores.

No minipoema *Mi caballo muerto*, o poeta traz as memórias de seu cavalo e a tristeza da perda, comparando seu coração a um curral vazio. A **sensação poética** faz parte da categoria **memória de infância** e busca (re)construir no seu leitor a maneira vivida e é por isso, o resultado da evocação dos cinco sentidos.

Quadro 72 - Análise do minipoema 12 MEU CAVALO MORTO

Minipoema 12	Tradução	Sensação poética	Estratégia tradutória
MI CABALLO MUERTO	MEU CAVALO MORTO	Memória da Infância	Equivalente criado
<i>Juntos construimos el viento soplando desde la estrella de su frente.</i>	Juntos construimos o vento soprando desde as estrelas da testa.		

<i>Mi corazón, <u>corral</u> <u>desnudo.</u></i>	Meu coração, <u>curral</u> <u>vazio.</u>		
--	---	--	--

Fonte: elaborado pela autora (2021).

O poeta (re)construí do vento que soprando, busca com que o leitor sinta a liberdade como o galopar no cavalo, o vento no rosto, aquele ar puro e a alegria de um jovem no momento em ele e o seu grande amigo o cavalo baio, “constroem” o vento em suas aventuras a alegria de antes de sua perda que agora é substituída pela tristeza de sua partida.

O cavalo é descrito pelo autor tendo estrelas na testa, o que provavelmente ilustra sua pelagem. Embora existam várias marcas faciais básicas em cavalos, cada marcação é única em cada um. Essa pode ser uma informação útil para os proprietários, pois fornece um meio preciso de identificação. As marcas faciais são parte importante de identificação. Elas são normalmente áreas brancas distintas sobre uma cor de base escura que estão presentes no nascimento e não mudam ao longo da vida do cavalo.

Figura 6: Imagem das marcas dos cavalo



Fonte:

Em espanhol, a palavra desnudo além de significar uma pessoa sem roupas tem mais acepções como: árbol desnudo, ou seja, árvore sem folhas. Já em português brasileiro o termo não pareceu adequado na tentativa tradutória de reconstruir a **sensação poética**, por isso nos pareceu mais usual a utilização de curral vazio. A estratégia tradutória que foi proposta neste mini-poema é a Equivalente criado, já que fazemos o uso de uma expressão já reconhecida no uso da cultura e língua de chegada.

A teoria funcionalista Nord (1991, p. 11) destaca que os receptores dos textos de partida e chegada fazem parte de um dos pontos mais determinantes, tendo em vista que o texto faz parte de um ato comunicativo e será compreendido somente no momento de sua recepção. Com isso, o tradutor passa a ser um produtor de texto, carregado das intenções do autor na produção de seu texto, produzindo na cultura de chegada um novo instrumento comunicativo.

Neste mini-poema, percebe-se a tradução como um processo em que as escolhas do léxico, vão ao encontro das **sensações poéticas** pré-estabelecidas pelo poeta na busca de serem (re)construídas pelo seu leitor meta, além de manter o cuidado com as especificidades do gênero textual traduzido, assim alcança a função na aproximação dos leitores com as **sensações poéticas** presentes na tradução.

O minipoema *Madrugada* ilustra um dos principais temores e terrores vividos por RBS desde sua enfermidade, já comentados nesta tese. O título traduz um tempo de incertezas e medos sofridos na infância, também é o momento, para o autor, de superar as “ameaças noturnas” com esperança de sobreviver ao amanhecer. RBS (2008, p. 16) afirma que, quando o poente apagava seu “grande incêndio” multiplicado pelo rio do entardecer, ou seja, o sol se punha e era refletido no rio, começava o espaço inquietante da noite. Conforme podemos observar abaixo:

Quadro 5 - Análise do minipoema 13 MADRUGADA

Minipoema 13	Tradução	Sensação poética	Estratégia tradutória
<p>MADRUGADA</p> <p><i>Los pájaros <u>empiezan a sobrevolar el río.</u></i></p> <p><i>El río corre por el alvéolo del pecho.</i></p>	<p>MADRUGADA</p> <p>Os pássaros <u>iniciam o sobrevooo no rio.</u></p> <p>O rio corre pelos alvéolos do peito.</p>	<p>Memória da Infância</p>	<p>Compreensão linguística</p>

<i>De golpe amanece.</i>	<i>De repente amanhece.</i>		
--------------------------	-----------------------------	--	--

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Dessa forma, o minipoema estabelece um paralelo na (re)construção das **sensações poéticas**, trazendo o sofrimento vivido por ele na luta contra a doença que o acometeu na infância: com apenas dois anos de vida adquiriu Caxumba e por pouco não perdeu a vida. Tal situação foi, segundo ele, seu primeiro aprendizado de sobrevivência, e a madrugada traumática foi então descrita nesse minipoema.

Na madrugada de angústia e terror vivida pela família do autor, ao receberem a notícia dos médicos que daquela noite a criança não resistiria, sendo “caso perdido” ilustra RBS, o ocorrido: “amanheci: o milagre do renascimento com o dia, depois de atravessar o território da noite, que veste entre suas pregas de sombra a opacidade da morte.” (SAGUIER 2008, p. 17). Uma vida corria forte naquele peito infantil, em que o amanhecer renovou as forças e trouxe com a luz, boas energias, e a vida.

É a partir desse contexto que definimos nossas estratégias tradutórias em busca de aproximar o leitor brasileiro da **sensação poética**, no lugar de “*los pájaros empiezan a sobrevolar el río*” optamos por “os pássaros iniciam o sobrevoos no rio”, considerando que poderíamos no lugar de *empiezan* ter utilizado “começam”, porém, a intenção era dar início aquela noite de muita angústia e dúvidas em direção ao sobrevoos mais alto da vida. A estratégia tradutória aqui apresentada trata-se de uma Compreensão linguística quando há uma troca de elementos linguísticos.

A metáfora utilizada pelo poeta faz alusão ao sobrevoos dos pássaros que pode ser interpretada como um momento de caça do animal ao avistar sua presa, ou até mesmo, como corvos, uma ronda sobre o leito da criança, como se a morte já fora anunciada.

Por outro lado, o rio é caudaloso, profundo e traz a claridade, é a vida que continua a percorrer os alvéolos do seu peito mantendo ali a energia vital. E, na superação e no milagre do amanhecer, ele revive na luz. Assim, podemos entender que este minipoema RBS aborda sentimentos bastantes íntimos, e utilizo das **sensações poéticas** de seus temores, as incertezas de enfrentar a madrugada e sua alegria ao amanhecer.

Por apresentar tais características, este minipoema faz parte das **Memórias de Infância**, já que a categoria está diretamente ligada ao contexto que se referem as vivências da infância do autor. (CAVALCANTI, 2015)

A seguir, apresentamos o minipoema que o poeta intitula como *Siesta*. E assim, identificamos que o título traz algo bastante peculiar da cultura paraguaia, o momento de descanso depois do almoço, a *Siesta* paraguaia.

Quadro 6 - Análise do minipoema 15 SESTA

Minipoema 15	Tradução	Sensação poética	Estratégias tradutórias
<i>SIESTA</i>	SESTA	Memória da Infância	Tradução Literal
<i>Las cigarras detienen el viento.</i>	As cigarras detêm o vento.		
<i>Las cigarras encienden el sol.</i>	As cigarras acendem o sol.		
<i>Las cigarras construyen la plazoleta.</i>	As cigarras constroem o coreto.		

Fonte: elaborado pela autora (2021).

A *siesta*, conhecida por ser um costume herdado dos espanhóis, muda de característica, especialmente no interior do país cuja cultura guarani é mais expressiva e traz alguns personagens do seu folclore para a ocasião. Para RBS (2006 ojo), esse aspecto se refere ao sincretismo que impregna os atos da vida cotidiana na mistura do catolicismo popular e do animismo guarani, o poeta explica que

Mesmo que, também aqui, a religião dominante é a católica, está se encontra coberta por influencias indígenas, já seja na pratica ritual que estabelece relações misteriosa causalidade entre as ações humanas e as forças naturais, já seja a nível das crenças ou dos símbolos religiosos. Personagens da mitologia guarani, como o *Pombero*, o *Pora*, o *Jasy Jateré* ou o *Korupí*, tem tanta vigência como as cristãs.¹⁰¹ (2006, p. 24)

Os mais velhos faziam religiosamente a *Siesta* e obrigavam todos a fazerem o mesmo, inclusive as crianças. Durante esse período, ninguém poderia se afastar do Casarão, já que era

¹⁰¹ Aunque, también aquí, la religión dominante es la cristiana, ésta se halla empapada por la indígena, ya sea en la práctica ritual que establece relaciones de misteriosa causalidad entre las acciones humanas y las fuerzas naturales, ya al nivel de las creencias o de los símbolos religiosos. Personajes de la mitología guaraní, como el Pombero, el Pora, el Jasy Jateré o el Kurupí, tienen tanta vigencia como los de la cristiana.

no bananal que se encontraria o *Yasy Yateré* – o quarto filho de Tau e Kerana¹⁰² na mitologia guarani — com a aparência de uma criança pequena de cabelos loiros, pelado, bonito e com uma bengala de ouro em que guarda os poderes mágicos, estende-se por todo território paraguaio. Para os que creem confirma que ele sequestra aqueles que encontra e os leva para bem longe onde os alimenta, brinca e abandona. Momento de silêncio, a *Siesta* é muito forte para a cultura guarani, pois é também um momento de aparição.

Na *Siesta*, não era permitido sair para a rua porque, também era nessa hora que passava o *Kurupi*, quinto filho de *Tau* e *Keraná*, um personagem da mitologia guarani de baixa estatura que possui um comprido membro viril, com o qual enlaça suas vítimas. Acredita-se que esse mito aparece como uma maneira de prevenir as mulheres do perigo da selva e da violência sexual. Dessa forma, fica evidente como a cultura guarani não perde a sua representatividade no Paraguai, não é somente na resistência da língua, como também na adição de sua cosmovisão, mitos, lendas e folclore.

Segue abaixo a imagem do *Jasy Jateré* e *Kurupí*:

Imagem: 1 *Yasy Yateré* e *Kurupí*



Fonte: Mitos y leyendas latino-americanas, 2010.

Essas e outras histórias de lendas e mitos eram contadas pelos mais velhos, como relata o poeta (RBS, 2006, p. 198) ao ser levado para descansar juntamente com outras crianças da família “caminhamos lentamente em direção a sala, atraídos pela frescura, o enxame dos primos

¹⁰² Casal foi objeto de uma terrível maldição, mediante a qual seus descendentes sera sempre deforme e monstruosa para a mitologia guarani: *Teyu Yagua*; *Mbói Tui*, *Moñai*, *Yasy Yaterá*, *Kurupí*, *Ao Ao* e *Luisón*.

nas siestas quentes.”¹⁰³. É dentro deste contexto que KUPSSINSKÜ E SARAIVA (2018) consideram que a **Memória da Infância** vem condicionada aos aspectos poéticos utilizados pelo escritor para (re)construir as recordações vividas em sua infância, desta forma, o autor faz o uso de elementos que estão conectados ao seu círculo familiar e seu entorno sócio histórico cultural (KUPSSINSKÜ E SARAIVA, 2018).

O primeiro mini-poema intitulado de *Siesta* traz como personagem principal a cigarra que é um símbolo de transformação para cultura paraguaia e já no canto representa a literatura oral dos guaranis. Assim, o mini-poema a partir das **sensações poéticas da Memória de Infância** do autor, o traz um aviso, ou o anúncio de um período que pode ser exemplificado no verso “As cigarras detém o vento. ”, pois fica evidente o papel que as cigarras têm para RBS, para quem estavam no comando da *Siesta*. RBS recorda em seu livro *Camino de andar* (2006, p.16) que “um encorpado bosque de cigarras inundava o sono queimante da *siesta*.¹⁰⁴”, desta forma o autor comenta sobre o canto das cigarras que embalavam o sono ardente calor do verão na *siesta*. Ou seja, as cigarras se fazem presentes em várias passagens de sua obra e são, frequentemente, conectadas com o ato da *siesta*.

No segundo verso, quando ele menciona “As cigarras acendem o sol.”, sabe-se que as cigarras começam a aparecer com a chegada do calor, trazendo o som característico do moer dos milharais e campos. Seu canto é tão típico no verão que podem causar receio em algumas pessoas visto que há quem diga que elas são as responsáveis por avisar que as temperaturas estão subindo e além da normalidade.

No último e no terceiro verso do primeiro poema *Siesta*, o poeta anuncia que as “As cigarras constroem o coreto.”. Dessa forma, RBS representa o fim do verão e dos cantos, já que as cigarras, passam as outras temporadas em buracos sob o solo, em uma espécie de observatório, com o qual identificam o melhor momento e as condições climáticas mais apropriadas para seu retorno. O findar dos cantos é o fim da estação mais quente do ano “com o canto do grupo das cigarras, que mais tarde cobriria de folhas secas sonora a luz insuportável da *Siesta* com a qual chegará a formar uma matéria sólida, palpável.”¹⁰⁵ (RBS, 2006, p. 194)

Fica evidente que a estratégia utilizada neste minipoema se trata da tradução literal, que por sua vez deu conta de (re)construir todas as sensações poéticas presentes nos versos do

¹⁰³ *Ahora marchamos lentamente hacia la sala, cuya frescura atraía al enjambre de los primos em las siestas calorosas*

¹⁰⁴ *Un espeso bosque de cigarras inundaba el sueño calcinado de la siesta.*

¹⁰⁵ *con el canto montante de las cigarras, que más tarde cubriría de hojarasca sonora la luz insoportable de la Siesta con la cual llegará a formar una matéria sólida, palpable.*

poema. São os retratos de um típico campesino paraguaio, que vivencia todo o seu ambiente cultural vindo do guarani junto ao dos colonizadores, esse recorte é apresentado pelo poeta em grande parte de sua obra, bem como as vivências com o seu cavalo conforme trazemos no minipoema abaixo:

Quadro 7 - Análise do minipoema 22 GALOPE

Minipoema 22	Tradução	Sensação poética	Estratégia tradutória
<p><i>GALOPE</i></p> <p><i>Llueven las crines del potro diagonal.</i></p> <p><i>Viento con agua y hojas frescas entre los cabellos.</i></p>	<p>GALOPE</p> <p>Chovem as crinas do <u>manga-larga marchador</u>.</p> <p>Vento com água e folhas frescas entre os cabelos.</p>	<p>Memória da Infância</p>	<p>Equivalente criado</p>

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Ao apresentar o estilo do galope do seu cavalo, o poeta traz a **sensação poética** dos melhores momentos com o seu cavalo companheiro, galopando entre o rio Paraguai de sua cidade Villeta, por fazer parte do cenário que as personagens principais são aquelas que nos trazem na memória a vida do autor em sua cidade natal.

É no andamento simétrico, a dois tempos do cavalo, que surgiu nossa (re)criação poética, já que um par diagonal de pernas toca o solo simultaneamente e, depois de um momento de suspensão, o cavalo salta apoiado ao outro par diagonal. No caso, a nossa estratégia tradutória foi por preservar a **Sensação poética**, visto que, se mativer “Chovem as crinas do potro diagonal”, não alcança o mesmo que optar por “Chovem as crinas do manga-larga-machador”, por fazer parte de uma característica do seu cavalo que por muitas aventuras e anos o acompanhou em suas histórias, buscamos em aproximar ao leitor a mesma **sensação poética** proposta pelo poeta em seu minipoema base. A estratégia tradutória apresentada por Molina (2001) como o Equivalente criado diz respeito biculturalidade do tradutor já que é o responsável por realizar suas escolhas de acordo com um termo já reconhecido e compreendido pelos seus leitores.

No segundo verso do mini-poema, o poeta (re)constrói o momento em que o galope no rio Paraguai era uma grande aventura: “Vento com água e folhas frescas entre os cabelos”, a água do rio se transformava em chuva e o galope se tornou um momento inesquecível, o qual o poeta busca (re)construir.

Com base nesse contexto, caracterizamos o mini-poema como Memória da Infância, em que o resgate das suas primeiras lembranças traz a sua vivência entre os animais e a natureza, assim, no que diz respeito ao culturema, pode-se dizer que é meio natural.

Quadro 7 - Análise do minipoema 27 ESTIVAL

Minipoema 27	Tradução	Sensação poética	Estratégia tradutório
<p><i>ESTIVAL</i></p> <p><i>El día es un galope largo de mi caballo alazán.</i></p> <p><i>De noche brilla un lucero en la frente del cielo.</i></p>	<p>ESTIVAL</p> <p>O dia é um longo galope do meu cavalo alazão.</p> <p>De noite brilha uma estrela na frente do céu.</p>	<p>Memória da Infância</p>	<p>Compreensão linguística</p>

Fonte: elaborado pela autora (2021).

O poeta descreve o Verão, caracterizando o dia como um dia intenso, assim como são os seus galopes com seu alazão e a noite demora a chegar com o brilho das estrelas.

Além da comparação que tece entre o galope de seu cavalo e os dias quentes de verão, que costumam durar por mais horas que os de inverno, o poeta afirma também que a noite brilha uma estrela na frente do céu, ou seja, mais uma comparação com o cavalo, pois, conforme visto anteriormente ele possuía uma manchinha em formato de estrela na testa.

A importância do animal para o autor é sempre lembrada com carinho: “E o trote do cavalo baio, aquele que depois de ordenhar as vacas aproximava sua ração de milho, de alfafa,

de feno! Como esquecer o pedaço de vento em que me convertia, caminho ao rio, aonde o levava para nadar no fim da manha!¹⁰⁶ (BAREIRO SAGUIER 2008, p. 15-16).

A palavra estival, que tanto em espanhol quanto em português significa algo que pertencente ou relativo a estío, ou seja, a verão, foi mantida por percebermos que ela não uma palavra usual nem em uma língua nem na outra, ou seja, ela foi uma escolha do autor e por essa razão preservada na tradução mesmo que cause estranhamento no leitor seja ele fonte ou meta.

É a partir deste contexto que realizamos nossa (re)criação para a tradução do primeiro verso do mini-poema “El día es un galope largo de mi caballo alazán.” por “O dia é um longo galope do meu cavalo baio.” Primeiro, invertemos o sujeito e o adjetivo, já que em português brasileiro é mais usual, trazendo um longo galope no lugar de galope longo e já na questão do cavalo *alazán* optamos por cavalo baio, assim a Sensação poética é alcançada. Deste modo, a estratégia tradutória adotada neste minipoema foi a Compreensão Linguística, em que Molina (2001) estabelece a possibilidade da troca de elementos linguísticos.

Com o mesmo propósito, trazemos os comentários do minipoema Meninice, uma temática bastante tecida pelo poeta em seu poemário, banhado por suas aventuras em sua *Villeta del Guarnipitan*. Como de costume, o poeta apresenta seu cenário ligado ao meio natural, enaltecendo a natureza e os animais. Por trazer a sensação poética do período de nossas vidas, aquela cheia de brincadeiras e aventuras, quando a imaginação se faz presente com qualquer objeto, algo sem vida se torna falante, e assim, vai dando vida ao seu minipoema. Conforme podemos ver no quadro abaixo:

Análise do minipoema 31 Meninice

Minipoema 31	Tradução	Sensação poética	Estratégias tradutórias
<u>NINEZ</u> <i>El río largo que dibujamos con el dedo, con los ojos, desde la ventanilla del tren.</i>	<u>MENINICE</u> <i>O rio Paraguai extenso que desenhamos com o dedo, com os olhos, na janelinha do trem.</i>	Memória da Infância	Equivalente criado / Ampliação / Compreensão linguística

Fonte: elaborado pela autora (2021).

¹⁰⁶ *Y el trote del caballo zaino, alque después de ordeñar las vacas acercaba su ración de maíz, de alfafa, de afrecho. ¡Como olvidar el pedazo de viento em que me convertia, caminho al rio, adonde lo llevaba a nadar hacia el fin de la mañana!*

Para delinear as estratégias tradutórias para este mini-poema iniciaram desde o título do mini-poema *Niñez*, optamos por (re)criar, já que ao traduzir por infância não carrega consigo a mesma sensação poética proposta pelo autor, já que nos apropriamos da estratégia Equivalência criada, pois recorremos ao significado de *niñez* no dicionário da Real Academia Espanhola (rae.com) define como:

1. f. Período de la vida humana, que se extiende desde el nacimiento a la pubertad.
2. f. Principio o primer tiempo de cualquier cosa.
3. f. desus. niñería (l acción propia de niños). Era u. m. en pl. (ERA, 2021. <https://dle.rae.es/ni%C3%B1ez?m=form> acesso em 17/10/2021)

Logo vem a palavra *infância* para utilizar na escolha tradutória, porém, a palavra não produz a mesma sensação poética já que como define o dicionário Michaelis a palavra *infância* quer dizer:

- 1 Período da vida, no ser humano, que vai desde o nascimento até o início da adolescência; meninice, puerícia: Passou a infância no interior.
- 2 As crianças em geral: A educação da infância é o tema central de sua obra.
- 3 FIG Primeiro período da existência de uma sociedade ou de uma instituição.
- 4 FIG O começo da existência de alguma coisa: “A sua câmara é uma caixa velhíssima, relíquia da infância da fotografia” (EV).
- 5 FIG Estado de espírito em que não há malícia; credulidade, ingenuidade, inocência. (MICHAELIS, 2021) acesso: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=infancia> acesso em 17/10/2021

Já no que diz respeito a nossa escolha léxica por *Meninice*, por ser um termo utilizado e mais usual em Português brasileiro como podemos ver no dicionário Michaelis apresenta o mesmo sentido da palavra *niñez*, conforme podemos ver abaixo:

- 1 Fase de crescimento que vai desde o nascimento até a puberdade; infância, meninez, puerícia: “Montadas nessa boa saúde, deixaram a meninice e adentraram a vida adulta com vigor e energia” (TM1).
- 2 Ato, comportamento ou dito típico de menino; criancice. (acesso em :17/10/2021) (<https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=meninice>)

No minipoema supracitado, esse comportamento não foi escondido, pois (re)constrói justamente o que foi definido pelos dicionários, a imensidão é apresentada no primeiro verso, é o período em que é tudo muito grande ou muito pequeno, a imaginação é exagerada e tudo funciona como uma diversão, ao mencionar “el río largo”, o rio tão importante para o poeta um cenário que esteve bastante presente em diversos momentos de sua vida, pensando na

importância do rio na vida do poeta, optamos por utilizar da estratégia de tradução Ampliação, já que, ao traduzir “ o rio Paraguai extenso”, acrescentamos a palavra Paraguai junto ao rio, para deixar claro o rio de grande importância para a cultura e para o povo paraguaio, o mesmo que foi desenhado com o dedo, com os olhos e o poeta finaliza com a metáfora na janelinha do trem.

Essa metáfora “desde la ventanilla del trem” foi adotado a estratégia de Compreensão linguística já que realizamos uma sintetização de elementos linguístico traduzindo o verso por “na janelinha do trem.”.

Nesse sentido, utilizamos Nord, tradução funcionalista, pois acreditamos que para causar a mesma sensação poética do texto em língua estrangeira é necessário aproximar no caso deste minipoema o título para o leitor meta, e para isso o (re)criamos como diz Haroldo de Campos.

É desta maneira que o poeta encontrou para simbolizar a passagem tão rápida da paisagem de uma janela de trem, para falar de como a vida passa rápido diante de nossos próprios olhos, é sonhando e vivendo que os dias vão passando.

No segundo minipoema intitulado Siesta, assim como no primeiro, a cigarra é o personagem principal, como podemos ver já no verso “El sol despiadado de las cigarras” a vida com a metáfora do sol, porém em seguida traz o adjetivo *despiadado*, que significa em português algo inumano, cruel, sem piedade das cigarras que *quema el maizal y mi sangre*, é o momento em que o poeta fala de Villeta, ao se referir ao milharal e ao sangue dos ancestrais que foram derramados por aquelas terras. Conforme o minipoema abaixo:

Quadro 8 - Análise do minipoema 33 SESTA

Minipoema 33	Tradução	Sensação poética	Estratégia de tradução
<p>SIESTA</p> <p><i>El sol <u>despiadado</u> de las cigarras quema el maizal y mi sangre.</i></p>	<p>SESTA</p> <p>O sol <u>cruel</u> das cigarras queima o milharal e meu sangue.</p>	<p>Memória da Infância</p>	<p>Compreensão linguística</p>

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Nesse sentido, percebemos que ambos minipoemas carregam consigo mais do que os costumes da siesta e trazem uma ação cultural carregada de sentidos e crenças. Segundo a nossa visão tradutória, *o sol despiadado*, do mini-poema de RBS “das cigarras queima o milho e meu sangue.”, não se confundiria com qualquer sol “sem piedade da realidade”, ou seja, queimando forte, pois não tem um referente simples, fazendo apenas sentido nos versos que a consignaram (CAMPOS, 1975, p. 100).

A tradução poética tem como objetivo capturar a informação estética do texto-base e a recria no texto-meta, assim o tradutor não é apenas um conhecedor de uma língua, mas também deve ser um dedicado leitor de poesia, para em um primeiro momento, garantir como poeta a criatividade ao traduzir o poema a uma língua diferente, do mesmo modo como para tradução funcionalista o tradutor não é somente bilíngue, mas bicultural.

Deste modo, fica evidente que a estratégia de tradução adotada para este minipoema é a Compreensão linguística, por realizar escolha lexical de um determinado termo ou expressão e aproximar do leitor meta.

Já no mini-poema *Vir a ser* o poeta trabalha com o cenário dos anos 30-50, pois naquela época haviam muitas vacas na rua, em Villeta. Vacas leiteiras dos camponeses, essas vacas iam pastar ao redor do rio e depois voltavam para suas casas ao final do dia. Dessa forma, os mugidos das vacas anunciavam o amanhecer, e, assim, sendo fonte da memória do povo Villetano. Nas palavras de RBS(2008) “O canto dos pássaros inaugurando a manhã, mugidos, relinchos, e o latido do cachorro tão amigo¹⁰⁷” faziam parte do espetáculo matinal. Como podemos apreciar no quadro abaixo:

Quadro 9 - Análise do minipoema 43 VIR A SER

Minipoema 43	Tradução	Sensação poética	Estratégia de tradução
<u>DEVENIR</u> <i>Las vacas con ojos alimonados surcen el día con sus mugidos.</i>	<u>VIR A SER</u> As vacas com olhos arredondados <u>marcam</u> o dia com seus mugidos.	Memória da Infância	Compreensão linguística

¹⁰⁷ *El canto de los pájaros inaugurando la mañana, mugidos, relinchos, el ladrido del perro tan amigo.*

<i>Las vacas rumian la memoria.</i>	As vacas ruminam a memória.		
-------------------------------------	-----------------------------	--	--

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Em questões tradutórias, nossa estratégia aparece desde o título e foi a Compreensão linguística, ao optamos por traduzir no lugar de “Chegar a ser” - “Vir a Ser”, por falar das memórias de uma cidade que fazem parte da infância do poeta RBS, recordando de sua vida campesina, ao redor dos animais, elementos constantes nos mini-poemas. Esta estratégia estabelece uma troca de elementos linguísticos.

Traduzir marcas culturais que RBS apresenta em sua obra e que são bastante evidentes é um desafio. Em alguns momentos, percebemos a união da cultura espanhola com a guaraní, em outros, união do catolicismo e a com a fé guarani, assim, em poucas palavras, podem existir barreiras tradutórias advindas desse encontro cultural presente na obra de RBS. Nesse sentido, as **sensações poéticas** ao serem traduzidas apenas, linguisticamente, não causara o mesmo impacto em seu leitor meta. Exemplificamos esse sigetismo no minipoema abaixo:

Quadro 10 - Análise do minipoema 46 CONJURO

Minipoema 46	Tradução	Sensação poética	Culturema
CONJURO	CONJURO	Memória da Infância	Ampliação linguística
<i>Quando suena las ánimas, la escoba de yuyos barre los fantasmas.</i>	Quando dobram os sinos pelas almas penadas, o galho de arruda afasta os maus espíritos.		

Fonte: elaborado pela autora (2021).

O mini-poema Conjuro aborda que na concepção da cultura Guarani a alma que recém morre permanece por algum tempo no corpo. Assim, é possível definir o que representa o entardecer para RBS, por ser algo marcante para o poeta já que apresenta esse momento em alguns mini-poemas (2006, p. 173) ao descrever “na direção do entardecer, quando as almas

condenadas, capturadas pelos demônios se lançavam sobre o povo, o sacristão se apresentava na explanada que separava o mundo dos vivos e dos mortos, e os livra do valente combate.”¹⁰⁸.

Assim, a varredura com os yuyos para afastar as almas penadas faz parte da **Memória de Infância** do poeta, que traz em seus escritos elementos representativos da cultura paraguaia guarani. No minipoema o poeta ativa em seu leitor a (re)construção de suas incertezas pessoais, os medos das almas penadas, e a sua crença em um ritual guarani.

Com questões, a tradução utilizamos da estratégia tradutória a Ampliação Liguística como podemos observar quando *yuyos* se apresentou como uma barreira tradutória, por se tratar de ervas, e podemos ter vários entendimentos diferentes sobre a palavra erva, definimos *yuyo* como um culturema, de acordo com Oyarzabal (2013, p.41):

Os culturemas são qualquer item simbólico, específico, linguístico ou extralinguístico que possuem relevância especial dentro de determinada cultura e participam da identidade cultural, servindo como um elemento de troca entre os sujeitos sociais em suas comunicações orais, gestuais ou até escritas. (OYARZABAL 2013, p. 41).

Em resumo, o culturema demanda por parte do seu leitor uma atitude responsiva quando partilhando e compartilhado e só é concretizado por indivíduos que carregam consigo os signos ideológicos que foram (re)construídos nos mini-poemas abordando a vivência de mundo e experiência social de cada cultura.

Para a cultura guarani, as almas penadas ficavam acumuladas nos tetos e nas esquinas, justamente em que encontramos mais teias de aranhas é aonde encontramos mais energias negativas. No mini-poema, o poeta (re)constrói a mistura das crenças populares paraguaia, trazendo elementos da cultura Guarani trançadas com a Católica, fica evidente no verso “*Cuando suenan las animas*” uma realidade concreta cotidiana e Católica, pois existem as horas nas quais as igrejas badalam o sino para nos motivar a rezar pelas almas do purgatório.

Já no verso seguinte, *la escoba de yuyos barre los fantasmas*, (re)construindo a cosmovisão guarani, traz a vassoura de *yuyo*, quer dizer uma vassoura com ervas, plantas essas responsáveis por realizar “a limpeza das energias negativas”, como por exemplo: a arruda, a sálvia e o louro. Assim, através dessa crença medicinal popular, afasta os espíritos do mal, as angústias.

¹⁰⁸ *hacia el atardecer, cuando las almas condenadas, capitaneadas por lo demônios se lanzaban sobre el pueblo, el sacristán se presentaba em la explanada que separaba el mundo de los vivos del de los muertos, y les libra del valiente combate.*

Dentro deste contexto de alma penada, proteção e afastar alma penada, vindo algo da cultura pagã temos simbolicamente, acaba existindo essas crenças, assim buscando algo similar a isso encontramos a arruda que são colocados muitas vezes nas casas para o afastar mau olhado. Neste minipoema temos dois olhares:

- 1) pelo contexto, a busca léxicais, mantendo o mesmo significado, dobrar os sinos por conhecer o contexto católico *Cuando suena las animás*, Suená está no sentido de dobrar os sinos;
- 2) recriação presente na tradução do segundo verso na escolha por o “galho de arruda” no lugar de “vassoura de ervas”, essa escolha ocorre pelo fato de que a vassoura de ervas seria entendida pelos leitores brasileiros, porém não traz a mesma sensação poética em questão de contextualização.

O minipoema Memória é o momento em que o poeta (re)constrói suas recordações sobre religiosidade católica unidas as crenças guaranis. Ao trazer no primeiro verso a referência “*trenzando mis recuerdos*”, faz a alusão ao trançado do *pindó karai*. É a primeira tradição da semana santa, as artesãs preparam de folhas de palmeiras semelhante a amuleto/relíquias que são bentificadas e bastante visto nas comemorações de domingo de ramos.

Quadro 11 - Análise do minipoema 48 MEMÓRIA

Minipoema 48	Tradução	Sensação poética	Estratégia tradutória
MEMORIA Después fui trezando mis recuerdos como reliquia del domingo de ramos.	MEMÓRIA Depois fui <u>trançando minhas lembranças</u> Como relíquia do domingo de ramos.	Memória da Infância	Ampliação linguística

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Na cultura paraguaia, as relíquias (*pindó karai*) abundam no domingo de ramos e existem muitos rituais de bentificações, as palmas são benzidas servem para retirar muito males da vida humana elas são trançadas por artesões e vendedores de *yuyos* que iniciam seus trabalhos poucos dias antes do domingo de ramos. É criatividade na mão de artesas, é fé, os

pindó karai em forma de *pantallitas*¹⁰⁹, ferramenta para fazer ar, de rosinhas de *pindó* para que no domingo os fieis católicos celebrem o início da Semana Santa com a bença das palmas e os pondo karai em mãos. Para melhor compreensão do nosso leitor, segue imagem do Mercado Quatro, tradicional mercado público paraguaio, localizado em Assunção, nas imagens mostra a *yuyera* comercializando seus yuyos e trançadas palmas a esquerda e a direita além da relíquia o *pindó karai*:

Imagem: 2 *Yuyeras* no mercado quatro



Fonte:

O ritual católico de benzer as palmas possui um grande significado para os devotos que são fieis a tradição. De acordo com as vendedoras das ervas medicinais, a queima do *pindó karai*, juntamente com a arruda e o alecrim, serve para afastar as forças negativas dos bebês e do lar. León Cadogán, em seu livro *Apuntes de Medicina Popular Guaireña* (1957), explica que o *pindó karai* é o resultado de uma fusão de elementos ocidentais e vivências guaranis e seu folclore, de acordo com Cadogán (1957):

Estas folhas são a matéria prima para fabricar relíquias (amuletos) para se defender contra o pajé (feiticeiro, bruxo, magia); tecem pequenas cruces com a crença de que elas irão proteger as crianças contra o Jasy Jatere, as mesmas pequenas cruces espalhadas ao redor da vivienda para proteger contra o Pyharegua ou Pombero; e para curar o ojeo o *tapichua*¹¹⁰ o melhor remédio é o *pindó karai*.¹¹¹ (CADOGAN, 1957).

¹⁰⁹ Arg., Par., Ur. y Ven. Instrumento para hacer o hacerse aire. (RAE <https://dle.rae.es/pantalla?m=form> 29/09/2021)

¹¹⁰ Nome “secreto” de uma doença misteriosa atribiia a uma emanção ou humor que despedem algumas pessoas. Foi verificado seu uso em Yuty e Caazapá, e em certos povoados de Misiones. (1965 p.125)

¹¹¹ *De estas hojas se fabrican reliquias (amuletos) para defenderse contra el payé (hechicería, embrujo, magia); se tejen crucecitas para defender a los niños contra el Jasy Jatere, las mismas crucecitas, esparcidas alrededor de la vivienda, la protegen contra el Pyharegua o Pombero; y para curar el ojeo o tapichúa el mejor remedio es el pindó karai*

Por esse motivo, decidimos realizar a tradução do verso “Después fui trenzando mis recuerdos” por: Depois fui trançando minhas lembranças, no intuito de realizar essa referência e trazer a mesma **sensação poética**, isso foi possível por tal estratégia utilizada, neste caso a ampliação linguística, para que os leitores brasileiros possam compartilhar das sensações poéticas.

É com a (re)construção da **Sensação poética** que aproximamos o leitor das **Memórias da Infância** de RBS, seu minipoema trança as crenças do povo guarani com a fé do catolicismo, este encontro entre as duas culturas é algo muito recorrente no Paraguai. Sendo assim, a **memória da infância** é aquela que de forma direta ou indireta apresenta alguns elementos que se referem às vivências infantis refletidas nos obras do autor (CAVALCANTI, 2015).

Como observamos no minipoema Eternidade (segue quadro abaixo) é (re)construído com as sensações poéticas vividas pelo autor em sua infância, cultura e tradição que aprendeu e vivenciou de momentos marcantes que o poeta apresenta em sua obra corresponde a uma intenção do resgate do mundo da infância.

Minipoema	Tradução	Sensação poética	Estratégias Tradutórias
<i>ETERNIDAD</i> <i>En el cementerio de la loma se van borrando los huesos y las cenizas de mis antepasados.</i>	ETERNIDADE No cemitério de Villeta Apagam-se os ossos E as cinzas dos meus antepassados.	Paisagem poética	Ampliação

Assim, constrói o um determinado mundo, compartilhado através das **sensações poéticas**. Os versos que correspondem a recordações de suas vivências, referem-se como uma experiência pessoal do poeta, trazem elementos como: as crenças, cultura e os rituais que são compartilhados (FERREIRA, 2010). Neste minipoema, consideramos que o poeta trabalha com a **sensação poética memórias da infância**.

No primeiro verso, utilizamos da estratégia tradutória Ampliação Linguística, pelo fato do poeta RBS localizar o cemitério que fica na loma optamos por traduzir para “No cemitério

de Villeta”. Dessa forma, ele está dando a entender que o cemitério é o de sua cidade natal, “lá onde, do lado do poente, acabavam-se as casas e logo de um descampado começava o cemitério sobre a loma”.¹¹² (2006, p. 172). É nele que o poeta revive alguns momentos marcantes de sua infância, conforme visto em suas obras. Podemos perceber quando o autor menciona no conto *Guarnipitán, el Río* do livro *El ultimo pétalo del viento* que

A muralhinha branca primeiro, com seu portão de ferro; os panteões das famílias dos nobres logo, seguidos dos nichos coletivos, as sepulturas a rás do solo, e ao final, os ossos dos mais pobres, enterrados na simples terra, túmulos apenas marcados por uma cruz de madeira com um nome e duas datas.¹¹³ (BAREIRO, Saguier, 2006, p. 171)

Em momentos como esse que o autor recorda que, junto à família, iam estas “aldeias de silêncio”, como chamavam o cemitério, quando era necessário prestar solidariedade e conforto para algum parente ou amigo. Nessas ocasiões, a entrega era total desde o velório até o enterro. RBS também recorda:

Nessas ocasiões a solidariedade era total, desde o velório até o enterro. No longo trajeto entre a igreja e o cemitério as rezas pela salvação da alma do defunto alternavam com as ladainhas recordado ao querido finado, todo envolto com a aréola das lamentações dos parentes, ou das mais atuação das choronas, quando se achava necessário.¹¹⁴ (BAREIRO Saguier 2006 petalo p.171)

A seguir, o mini-poema Ressurreição o poeta trabalha com a **memória da infância** do poeta e faz uma (re)construção de algumas vivências familiares ao recordarem seus membros da família já falecidos. Em um dia tradicional dia de finados, traziam ao cemitério o clima de ressurreição — era um momento de festa. Conforme abaixo:

Quadro 12 - Análise do mini-poema 55 RESSURREIÇÃO

Minipoema 55	Tradução	Sensação Poética	Estratégias Tradutórias
RESURRECCIÓN	RESSURREIÇÃO	Memória da Infância	Adaptação

¹¹² *allá donde, hacia el poniente, se acababan las casas y luego de un descampado comenzaba el cementerio sobre la loma.*

¹¹³ *La murallita blanca primero, con su portón de hierro; los panteones de las familias de los notables luego, seguidos de los nichos colectivos, las sepulturas a ras del suelo, y al final, los huessos de los más pobres, enterrados en la simple tierra, túmulos apenas marcados por una cruz de madera con un nombre y dos fechas.*

¹¹⁴ *En esas ocasiones la solidariedade era total, desde el velório hasta el enterro. Em el largo trayecto entre la iglesia y el cementerio los rezos por la salvación del alma del difunto alternaban con las letanias recordando al querido finado, todo envuelto em el halo de las lamentaciones rocas delos deudos, o de las más percutantes de las lloronas, cuando aquéllos escaseaban.*

<u><i>El día de los muertos</i></u> <u><i>comemos tortas de maíz</i></u> en el panteón familiar.	<u>O día de finados</u> <u>Adornamos com flores e</u> <u>velas</u> o jazigo familiar.		
--	--	--	--

Fonte: elaborado pela autora (2021).

O dia dois de novembro é conhecido no contexto do catolicismo como o Dia de Finados, o qual foi nossa escolha tradutória, mesmo que dia dos mortos também fosse entendido pelos leitores brasileiro. Essa data tem certa relevância a religião e também era uma data marcante para RBS e a cultura paraguaia. Ao iniciar seu minipoema evidenciando “O dia de finados”, já demonstra a nossa estratégia tradutória Adaptação, no momento em que aproximamos da cultura de chegada. O autor lembra daqueles que não estão mais conosco e os católicos é um dia de um grande ritual em que é lavado os túmulos e se decora os jazigos, no Paraguai. Além disso, as famílias levam ao cemitério comidas, o famoso tereré para passar o dia como se fosse um parque.

A *torta de maíz*, traduzida como bolo de milho salgado se refere a tradicional *Sopa paraguaya*, a sopa dura “que é apresentada pelo poeta em seu segundo verso, ele traz no seu mini-poema como torta de maíz” para universalizar a terminologia, pois ao dizer *sopa paraguaya* poderia remeter-se a algo liquido, o próprio autor buscou aproxima a cultura do seu leitor.

Por ser tão específica, trata-se de um culturema, Nord define o culturema como “um fenômeno culturalmente específico será um fenômeno que existe em uma forma ou função determinada, somente em uma das duas culturas que se está comparando. Não significa que seja exclusivo de uma cultura somente.”¹¹⁵ (NORD, 2009, p. 216). Nesse sentido, ao compararmos a cultura brasileira e a paraguaia, não encontramos um correspondente para sopa paraguaia, optando por manter como torta de milho. Abaixo compartilhamos a imagem de uma *sopa paraguaya*, a tradicional *torta de maíz*, a única sopa dura:

¹¹⁵ *Un fenómeno culturalmente específico será, pues un fenómeno que existe em uma forma o función determinada, solo em uma de las dos culturas que se están comparando. No significa que sea exclusivo de una cola cultura.*

Imagem: 3 Sopa Paraguaia



Fonte: elaborado pela autora (2021).

Neste mini-poema, optamos por traduzir “comemos tora de maíz” por “comemos bolo de milho salgado”, porém de acordo com a estratégia tradutória adotada que é a Adaptação optamos por uma tradução do ritual conforme a cultura de chegada, sendo assim o verso ficou “adornamos com velas e flores”, pois são os costumes dos brasileiros trazendo a mesma sensação poética proposta pelo poeta RBS contextualizadas nas memórias familiares, pois ele está (re)construindo para o seu leitor como era o seu dia de finados, uma festa, repleta de rituais e cerimônias. Nas palavras do autor, em seu livro *El séptimo pétalo del viento*, na página 171-172:

Porém existia outro encontro anual de rigor, o 2 de novembro, “dia dos santos defuntos”. Cedo íamos em família ao cemitério e ali passávamos a jornada com eles, limpando o jazigo ou a sepultura, conversando, comendo torta de milho. Esta celebração que se remontava até as cinzas da memória familiar mais remota, era uma prova contundente da imortalidade da alma, como afirmava o Padre.¹¹⁶ (BAREIRO SAGUIER, 2006, pg. 171-172).

Nesses dias festivos, o poeta visitava, tumba por tumba, seus amigos e familiares, e cada um era recordado, porém em uma tumba especial realizavam um ritual diferente (BAREIRO SAGUIER, 2006, p. 172):

Quando ia ao cemitério nunca deixava de visitar o jazigo do “Piloto do Ambiente”¹¹⁷, era objeto de homenagem permanente, a través de um, rito alcoólico zelosamente cumprido: encher a taça que coroava sua sepultura para saciar a sede inesgotável que

¹¹⁶ *Pero había outra cita anual de rigor, el 2 de noviembre, “día de los santos difuntos”. Temprano íbamos en familia al cementerio y allí pasábamos la jornada con ellos, limpiando el panteón o la sepultura, conversándoles, comiendo tortas de maíz. Esta celebración que se remontaba hasta las cenizas de la memoria familiar más remota, era una prueba contundente de la inmortalidad del alma, como afirmaba el Cura.*

¹¹⁷ Um personagem bastante apreciado no povoado pela sua ingenuidade sua labia abundante e florido. Amado pelos seus pares do Armazem-bar “*El Mbigua*” (SAGUIER, 2006, p. 172)

havia acompanhado o amigo de porres durante sua vida.¹¹⁸ (BAREIRO SAGUIER, 2006, p. 172).

Ou seja, na tumba de seu amigo frequentador de bar, o autor bebia e honrava sua passagem. O cemitério era um lugar familiar, por esta razão trabalha com a **sensação poética** que é caracterizada por fazer parte da categoria **memória de infância**. Assim, ofereceu ao leitor um espaço no qual ele relaciona o imaginário e a literária a um determinado contexto real do mundo, e desta forma, o leitor tem a oportunidade de reconhecer as questões sociais históricas e culturais. É através de seus versos que o poeta consolida seus registros culturais, utilizando sua obra literária como fonte (KUPSSINSKÜ E SARAIVA, 2018).

5.1.2 Minipoemas categorizados como pertencentes a Sensação poética: Paisagem poética

Refletir sobre a paisagem **poética** na **Sensação poética** dos minipoemas que abordam as características ao refletir sobre a configuração espacial, fazendo o recorte especialmente na idéia da “paisagem poética” como elemento de interação cultural, como vemos as discussões e reavaliações em diferentes áreas de estudos como, por exemplos, a geografia cultural, a história, a antropologia, a filosofia, e encontramos também na poética, no campo da chamada **Paisagem poética**.

Ao flexionar essa temática sobre os mini-poesia, mas não só, no intento estudar de forma poética a maneira de configuração e desfiguração das paisagens poética é a partir das (re)construções predominantemente rural, que os gestos de escrita caracterizam e determinam elementos da cultura paraguaia.

Numa tradição cultural como a paraguaia, em que o rio representa um papel fundamental na (re)construção de um imaginário identitário e literário paraguaio, percebendo criticamente esses movimentos direcionados à terra, a presença de uma repressão cultural. Respeitando, o tratamento crítico da Sensação poética em questão como um acordo de significados e intercâmbio cultural, questões relacionadas para a análise de uma literatura, proveniente de um país com uma história colonialista, em contato constante com outras literaturas de língua guarani.

118 *Cuando iba al cementerio nunca dejaba de visitar la tumba de “Piloto del Ambiente”, era objeto del homenaje permanente, a través de un rito alcohólico celosamente cumplido: llenar la copa que coronaba su sepultura para saciar la sed inagotable que había acompañado al amigo de tragos durante su vida. (BAREIRO SAGUIER, 2006. p. 172)*

Para compreender, trazemos a definição de Ferreira Alves apresentado em 2008, no XI Congresso Internacional da ABRALIC, a **paisagem poética** como:

um espaço de troca permanente entre sujeito e mundo e, com esse pressuposto, a investigação sobre paisagem significa uma abordagem cultural que, sem esquecer a realidade textual e a estrutura de composição própria à linguagem poética, abre-se para uma discussão mais ampla a partir das experiências e contradições do sujeito lírico e da constituição do poético como espaço-vivência de mundo, afirmando-se nesse contínuo diálogo entre poesia e cultura na vontade de compreender o texto poético como interrogação constante sobre o real e a ficção, no jogo permanente de criar versões / visões de mundo. (Alves, 2008. s/p).

A paisagem poética aparece como uma manifestação dos elementos humanos e sociais, da correlação do tempo e do espaço e unindo com a interação da natureza e da cultura. No minipoema abaixo, RBS aborda a memória do clima e relevo do Paraguai, é fazendo a (re)construção da paisagem do Paraguai que o autor revela as peculiaridades da sua terra. Iniciando seu minipoema com o verso *El verano corre largamente entre los árboles cómplices*, aludindo ao Verão, assim como no minipoema anterior, ele traz a juventude, que geralmente não se prendem a horários, para os jovens os dias são intermináveis o relógio sempre anda devagar.

Assim, contando com as árvores como cúmplices das vivências, como mencionamos no Capítulo III desta tese, que era embaixo das árvores que o autor passava as tardes lendo seus livros e observando o porto, o minipoema a seguir surge deste cenário:

Quadro 13 - Análise 02 do mini-poema MEU PAÍS

Minipoema	Tradução	Sensação poética	Estratégia tradutória
<p><i>MI PAÍS</i></p> <p><i>El verano corre largamente entre los árboles cómplices, atraviesa la tierra sin montañas.</i></p>	<p>MEU PAÍS</p> <p>O verão corre <u>amplamente</u> entre as árvores cúmplices, atravessa o <u>Paraguai</u>.</p>	<p>Paisagem poética</p>	<p>Compreensão linguística / Adaptação</p>

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Diante deste cenário, justificamos nossas estratégias tradutórias para este minipoema em que, no primeiro verso, aparece a Compreensão linguística. Esta estratégia permite que o tradutor troque os elementos linguísticos por aquelas que aproximam mais as sensações poéticas do nosso leitor. Já no segundo verso, utilizando a Adaptação como uma estratégia por substituir um elemento cultura da cultura fonte por um equivalente na cultura de chegada.

O Paraguai, ou seja, a “Terra sem montanhas”, é também considerado uma sensação poética, pois somente é interpretado por aqueles leitores que compartilham do saber de que todo o território do país faz parte da enorme bacia do rio da Prata, composta pelos rios Paraguai e Paraná e tem como principal característica ser praticamente um solo plano.

O rio Paraguai, desce em direção norte a sul, responsável por separar o país em porções bem diferentes. Na parte da região ocidental, temos a expansão do *Chaco*. Essa planície, tem sua ocupação igualmente preenchida em porções nos territórios argentino e boliviano, sendo assim, abrange mais ou menos 2/3 do território do Paraguai. Já na outra parte do rio Paraguai, o outro lado do rio, o terreno apresenta compõe uma região de morros que, nos pontos mais altos das montanhas alcança 700 m acima do nível do mar. No que diz respeito a parte sul-oriental, o terreno diminui outra vez em direção ao vale do rio Paraná. Com relação as suas temperaturas são consideradas altas e chove muito em grande parte do ano, fato ilustrado pelo autor em seus minipoemas.

A cidade do autor *Villeta ‘del Guarnipitan’*, por sua vez, é a cidade com maior extensão de terra na dentro do departamento central. Limita ao norte com a cidade de *Ypané*, ao este com Guarambaré e Itá, ao sudeste com Nueva Itália, ao sul com o departamento de *Ñeembucu* e no oeste, o rio Paraguai que a separa da província de Formosa - Argentina.

Dessa forma, este minipoema utiliza da **Sensação poética** que faz parte da categoria da **Paisagem poética**, pois Collot (2015) descreve que a reciprocidade entre a natureza e a cultura se destaca a partir do momento em que passa da percepção à (re)construção da paisagem. No poema, percebemos o ponto de vista do poeta, já que é ele que nos direciona a um determinado contexto sócio histórico cultural de um determinado indivíduo, responsável por delimitar e abrir oportunidade para o invisível, no momento em que aproxima do seu leitor.

Para exprimir a intensidade das **sensações poéticas** que suscita tal experiência abissal da paisagem, o mini-poema teve de libertar todas as convenções que resumem a um espetáculo. O minipoema *Mi país* inicia (re)construindo o verão paraguaio ao as árvores eram suas cúmplices já que eram elas que eram suas companheiras junto com os livros, assim como já mencionamos em capítulos anteriores. E comenta o relevo do país a terra sem montanhas faz

referência ao Paraguai, tornando-se assim aos olhos do autor a terra sem montanhas. Collot afirma que

Essa interação entre natureza e cultura é ainda mais evidente quando se passa da percepção à construção da paisagem. A paisagem é configurada, ao mesmo tempo, por agentes naturais e por atores humanos em interação constante: é, portanto, uma co-produção da natureza e da cultura em todas as suas manifestações, desde as mais materiais (a começar pela agricultura) até as mais espirituais (pintura e poesias incluídas) (COLLOT, 2013, p.43).

RBS (2006, p. 169) comenta em seu livro *El séptimo pétalo del viento* que o povo passou a ficar desmotivado depois que a cidade deixou de ter seu porto de exportação. As épocas douradas, durante as quais as laranjas eram o principal sustento e cobriam com ouro e com o seu aroma as ruas e as praças, inundavam a doca e as bodegas dos barcos; e na qual também se exportavam diamelas em latas, ficam para trás. Naquela época, frequentavam a cidade de Villeta, até então, alguns cônsules de outros países, “entre os que vieram o elegante avô barbado, quem somente conheci em fotografias amareladas.”¹¹⁹

Assim, que o porto iniciou o processo de declínio, e foi perdendo a importância na exportação, o elegante avô barbado, um dos diplomatas que era bastante conhecido do povoado, nunca mais apareceu, deixando vários filhos de variados sobrenomes e algumas vagas promessas. Como podemos ver no minipoema abaixo:

Minipoema	Tradução	Sensação poética	Estratégia tradutória
<p><i>EL PUEBLO</i></p> <p><i>El azahar amantaba las calles;</i> <i>la tarde del puerto maduraba de naranjas</i> <i>Los naranjales están enfermos de tristeza.</i></p>	<p>O POVOADO</p> <p><u>A flor de laranjeira</u> amantava as ruas; a tarde do porto amadurecia de laranjas Os laranjais estão doentes de tristeza.</p>	<p>Paisagem poética</p>	<p>Adaptação</p>

¹¹⁹ *Entre los que vino el elegante abuelo barbado, al que sólo conocí en las fotografías amarillentas.*

Podemos destacar que *azahar* é uma barreira cultural já que não encontramos um correspondente em português para o nome próprio da flor de laranjeira. Desta forma nossa estratégia tradutória tece no que diz respeito a Adaptação, já que permite a substituição de um elemento cultural. Conforme Nord (1999), são identificadas como barreiras culturais tradutórias ao serem traduzidas para um outro contexto sócio-histórico e cultural.

No que diz respeito a falta de elementos culturais por parte do leitor para a compreensão do texto, por causa uma barreira tradutória por serem específicas da cultura paraguaia. Este mini-poema tece seus versos através da história do seu povo, e por meio do impacto da economia quando o porto deixa de exportar, além disso, apresenta a peste que adoeceu os laranjais. Assim, as **Sensações Poéticas** que são (re)construídas neste mini-poema pertencem, principalmente, à categoria **Paisagem Poética** que, conforme Collot (2015), está marcada diretamente ao ponto de vista do poeta, por apresentar um determinado contexto sócio-histórico e cultural de um certo indivíduo, na aproximação de seu leitor.

Neste mesmo contexto, o minipoema *Presságio* é categorizada como pertencente da Paisagem poética por trazer como personagem principal o cemitério de Villeta, e para contemplá-lo o poeta descreve em seu poemário muitos detalhes geográficos de sua amada terra.

Minipoema	Tradução	Sensação poética	Estratégias tradutórias
<p><i>PRESAGIO</i></p> <p><i>El cementerio en la punta del camino, sobre la loma.</i></p> <p><i>Desde allí me mira una paloma muerta.</i></p>	<p>PRESSÁGIO</p> <p>O cemitério na ponta do caminho,</p> <p><u>no morro em Villeta.</u></p> <p><u>Ali me observa</u> uma pomba morta</p>	Paisagem poética	Ampliação Linguística / Compreensão linguística

Assim, como o rio Paraguai, o cemitério da cidade de Villeta é fonte de inspiração para o poeta RBS construir seus versos. O mini-poema, portanto, estimula o sentimento de que algo inesperado “esta por vir”. É um texto (re)construído no cemitério da cidade como pode ser percebido quando RBS menciona no verso “*El cementerio en la punta del camino, sobre la loma.*”, somente quem conhece a cidade consegue identificar o culturema, pois se refere a um

cemitério específico. Por esse motivo, na tradução, optamos por “no morro de Villeta” no lugar de “sobre a lomba”, já que a estratégia tradutória estabelecida foi a de Ampliação Linguística que permite o acréscimo linguístico, e no que diz respeito a tradução funcionalista busca aproximar a tradução do seu leitor.

Outra questão tradutória foi no segundo verso “desde allí me mira una paloma muerta”. Nele, optamos por “ali me observa uma pomba morta”, mesmo que o entendimento da tradução de poesia como (re)criação, permitindo que a referência envolvida e precisa sobre aspectos não verbais da linguagem; a “materiaidade” do signo linguístico, tal como pode ser sentido e vista na linguagem poética. Para Haroldo de Campos, o significado e o parâmetro semântico são apenas os limites demarcatórios do lugar da (re)criação. Dessa forma, traduzimos de acordo com nossa estratégia tradutória de Compreensão linguística “me mira” por “me observa”, já que permite a troca de elementos linguísticos, em busca de aproximar a sensação poética do meu leitor.

Um tema que se torna referente na literatura paraguaia é falar do homem e o rio, como Jean Abreu (1980) afirma, o rio remete ao contexto natural, ao mundo percebido, imaginado e representado, aquele que se refere, necessariamente, ao emissor e o recetor paraguaios.

O minipoema *El río*, ilustra a importância que tais águas recebem da comunidade de Villeta, assim como para o Paraguai em termos gerais. Em seus versos, podemos destacar o momento em que a laranja fruto local é conectada ao rio, também local. Demonstrando que tais elementos, citados com frequência, são exclusivos da cultura de Villeta e relevantes para a economia local. Destarte, o poeta fala de um determinado rio, e não qualquer rio, por isso optamos conforme nossa estratégia tradutória pre-estabelecida de utilizar a Ampliação nos casos em que o rio Paraguai aparecem nos minipoemas, sendo assim, nomeá-lo e aproximá-lo do leitor o que promoveu nossa tradução do título por *O rio Paraguai*, como podemos ver abaixo:

Minipoema	Tradução	Sensação poética	Estratégia Tradutória
<i>EL RÍO</i>	O RIO PARAGUAI	Paisagem poética	Ampliação linguística
<i>La naranja chorrea con el mordiscón.</i>	A laranja jorra com uma mordida.		

<i>El río corre por mi barba, reclusiente de frescura.</i>	O rio corre pela minha barba, reluzente de frescor.		
--	---	--	--

Jean Abreu (1980 p. 98) comenta em seu artigo que

O rio Paraguai tem uma função referencial ineludível se considera que este pequeno país dispõe de uma rede hidrográfica que é uma das mais densas do mundo. O próprio nome do país é o nome do rio, o Paraguai. A vida histórica do Paraguai vem marcada a partir da origem pelo significado do rio. O rio natural dos guaranis, fatal no descobrimento e na conquista pelos espanhóis, político da Colonia e da Independência, por fim econômico, na atualidade, sobre o que se cernem os interesses dos imperialismos e multinacionais em torno da represa paraguaio-brasileira de Itaipú e ao projeto paraguaio-argentino de Yaceretá.¹²⁰

A descrição feita por Jean Abreu pode ser relacionada perfeitamente com o mini-poema de RBS, pois o autor afirma que “A laranja jorra com uma mordida. O rio corre pela minha barba, reluzente de frescor.”. Como já mencionamos, o porto da cidade de Villeta é no rio Paraguai, e assim, movimenta a economia local, já que o poeta (re)constrói um momento importante para o desenvolvimento. Jean Abreu (1980) ainda explica na obra de Augusto Roa Bastos “a água e o rio raras vezes se dão em sua forma diretamente referencial de emblema ou alegoria nacionais. Pela sua natureza mesma, a água é movediza e uniforme.¹²¹” a apresentação das falas com elementos ligados a natureza.

Minipoema	Tradução	Sensação	Estratégia
		poética	Tradutória
<i>PONIENTE</i>	POENTE	Paisagem poética	Tradução literal / Ampliação

¹²⁰ *El propio nombre del país es el de un río, el Paraguay. La vida histórica del Paraguay viene sellada desde los orígenes por el signo del río. Río natural de los guaraníes. Río fatal del descubrimiento y de la conquista por los españoles. Río político de la Colonia y de la Independencia. Río económico por fin, en la actualidad, sobre el que se ciernen los intereses de los imperialismos y multinacionales en torno a la represa paraguayo-brasileira de Itaipú y al proyecto paraguayo-argentino de Yaceretá.*

¹²¹ *En la obra de Augusto Roa Bastos, el agua y el río raras veces se dan en su forma directamente referencial de emblema o alegoria nacionales. Por su naturaleza misma, el agua es movediza y multiforme.*

<i>El sol se va cayendo entre los esqueletos de barcos, donde el brazo del río muere. Allá lejos.</i>	O sol vai caindo entre os esqueletos dos barcos, Onde o braço do rio Paraguai morre. Lá longe.		
---	---	--	--

Mini-poema descreve o Forte de Angostura, por sua localização, no que diz respeito ao rio Paraguai em Villeta que é possível de ver a cidade até o braço do rio, onde faz a curva. Essa descrição feita pelo poeta é bastante conhecida pelos paraguaios, pois foi o local onde aconteceram recorrentes batalhas, e Francisco Solano López Carrillo¹²² construiu a uma fortaleza, além de preparar armadilhas contra as tropas inimigas, o que nos remete aos esqueletos dos barcos que foram atingidos.

O Forte de Angostura encontra-se na margem direita do arroio Piquissiri, “*donde el brazo del río muere*”, sendo um afluente do rio Paraguai, em território de Villeta no Paraguai. À vista disso, o autor (re)constrói no mini-poema as **sensação poética** que aborda elementos que fazem parte da categoria **Paisagem poética**, já que ele utiliza em seus versos metáforas que nos dão a localização exata da sua cidade natal, paisagem que recorda e revela momentos importantes da história e cultura paraguaia.

Em seu livro *El último pétalo del viento*, o autor diz “Quando o pôr-do-sol da maré baixa diluir a fita de plantas do rio, a pilha de diferentes formas e tamanhos podia ser vista crescendo no predegal próximo. E à distância, a silhueta dos barcos atolados, devido à falta de água, no passo de Angostura.”¹²³ (RBS, 2006, p. 169).

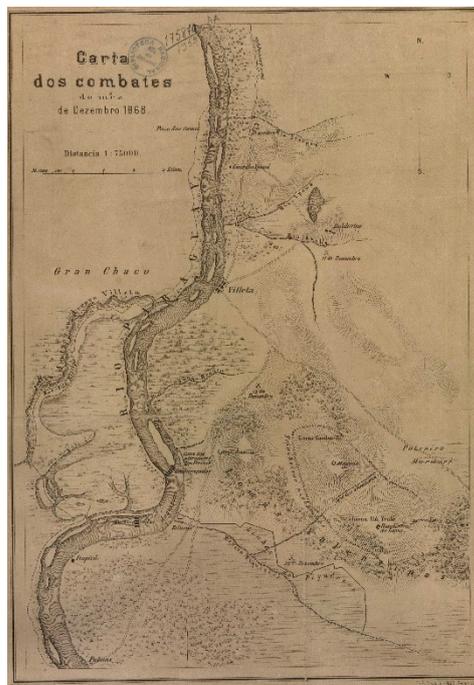
Este mini-poema (re)constrói a quarta fase da Guerra da Triple Aliança, a qual recebeu o nome de Campanha de Pirysyry ou Campanha de Asunção. Com o sucesso da invasão a Mato Grosso e vindo de um fracasso na invasão de Corrientes e Rio Grande do Sul, e também, uma longa e cruel Campahia de Humaitá, o Presidente do Paraguai o Marechal Francisco Solano Lopez renunciou defender o Rio Tebecuary, preferindo colocar a base da defesa mais próxima da capital Assunção no arroio *Pikysyry*, impedindo o deslocamento pelo rio Paraguay, devido à instalação do Forte de Angostura.

¹²² Segundo Presidente constitucional do Paraguai.

¹²³ *Cuando el atardecer de la bajante adelgazaba la cinta de planta del río, se veían crecer el montón de formas y tamaños diversos en el predegal cercano. Y a lo lejos, la silhueta de los barcos atascados, por falta de agua, em el passo de Angostura.*

Ocasionalmente o desvio para se defender de Angostura, as tropas brasileiras entraram pelo Chaco e atacaram as tropas inimigas pela retaguarda. Assim, o exército paraguaio foi derrotado e o Marechal esvaziou Assunção que foi tomada e saqueada em janeiro de 1868.

Imagem: 4 Mapa do Forte de Angostura



Fonte:

http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_cartografia/cart175870/cart175870.jpg>. Acesso em: 27 nov. 2017

Com os seus temores já mencionamos em análises anteriores, o autor revela que não gostava a parte do rio que ficava na direção do poente, momento que antecede a noite, “tampouco gostava daquele rio perturbador, onde, em direção ao poniete, acabam as casas e depois de uma clareira o cemitério sobre a lomba.”¹²⁴(BAREIRO SAGUIER 2006, p. 171).

Por ser o cenário de grandes batalhas ocorridas em dezembro de 1868, recebeu o nome historicamente de “dezembrada”, que foram vencidas pelas tropas brasileiras com quase o extermínio das tropas paraguaias: Itororó (6 de dezembro); Avaí (11 de dezembro); de Lomas Valentinas (21 e 27 de dezembro) e terminou com a Rendição de Angostura (30 de dezembro).

Com relação a tradução a estratégia da tradução literal por quase todo o minipoema funcionou, porém como em outros casos já mencionados fizemos uso da estratégia Ampliação

¹²⁴ *Tampoco a mí me gustaba esse río inquietante. Allá donde, hacia el poniete, se acaban las casas y luego de un descampado comenzaba el cementerio sobre la lomba.*”

no verso que menciona rio por rio Paraguai, por se tratar de um determinado rio que possui grande relevância.

Minipoema	Tradução	Sensação poética	Estratégias Tradutórias
<p><i>CREPÚSCULO</i> <i>INVERNAL</i></p> <p><i>El atardecer boquea sobre el camino rojo.</i></p>	<p>CREPÚSCULO INVERNAL</p> <p>O entardecer finda sobre a terras paraguaias.</p>	Paisagem poética	Equivalencia criada

No mini-poema anterior, Crepúsculo invernal ilustra a visão do Leste da cidade de Villeta, já que ao Oeste está o Rio. Desta forma o minipoema faz parte da **Sensação Poética** categorizado como **Paisagem Poética** justamente por construir seus versos com elementos da geografia de sua cidade natal. RBS (2006, p. 217):

O crepúsculo havia se instalado entre eles, porém ninguém sabia se era a cor do entardecer, ou o silêncio do amanecer, a penumbra do crepúsculo havia instalado entre eles, porém ninguém sabia se era a cor do entardecer, o silêncio do amanecer ou a penumbra das sombras. (RBS, 2006, p. 217).

Percorrendo o “caminho vermelho” e realizando nessa passagem um jogo de cores e movimento, o autor leva seu leitor a conhecer lugares e a descrever como é o pôr do sol de sua cidade natal Villeta del Guarnipitán. O escritor Augusto Roa Bastos, em sua novela *Hijo de hombre* (1960), comenta sobre a cor da terra vermelha, justificando toda a sangue que seus filhos derramaram sobre ela, em busca do sonho de ver-la livre e digna, repleta de esperança e futuro. Diante deste cenário, justificamos nossa estratégia tradutória de Equivalencia criada no último verso “caminho rojo” por “terras paraguaias” por permitir a utilização de um termo ou expressão já reconhecido.

5.1.3 Minipoemas que são categorizados como pertencentes a Sensação poética: Memórias da repressão da ditadura paraguaia

A categoria de **Memórias da repressão da ditadura paraguaia** são marcadas pela necessidade do autor em lembrar suas vivências e de refletir, também através da literatura, sobre a violência cultural, política e seus desdobramentos marcado por uma memória coletiva.

Sabe-se que nos anos 1869 a 1904, o Paraguai passou pelo comando de 14 presidentes, governando cada um em média o país por dois anos e meio. Entre os anos de 1905 até 1912, não alcançaram cumprir totalmente seu mandato — com a disputa de poder, aqueles que não eram depostos acabaram assassinados. Nem a vitória contra a Bolívia na Guerra do Chaco, em 1935, acalmou os ânimos no Paraguai, sua instabilidade política continuava. Já nos anos 1948 e 1949, a presidência foi trocada quatro vezes.

Essa era a instabilidade política e econômica do Paraguai, foi então, em agosto de 1954, assume a Presidência o general Alfredo Stroessner, dando início a uma das ditaduras mais longas e resistente da América Latina, que apenas em 1989 foi derrubada. A repressão é apresentada como uma das características marcantes da ditadura de Stroessner.

Assim, em seu primeiro mini-poema do poemário *A la víbora de la mar* RBS (re)constrói algumas de suas fontes de inspiração, na busca em seu leitor vivencie cada sensação poética proposta por ele fazendo com que ative os sentidos como olfato, tato, visão e paladar de um determinado contexto sócio histórico e cultural. Dessa forma, os minipoemas 01 se caracterizam com a presença da **Sensações poética**, sendo assim, faz parte da categoria **Memória da repressão da ditadura paraguaia**.

Quadro 14: Análise minipoema 01 FRUTUOSO

Minipoema 01	Tradução	Sensação poética	Estratégia tradutória
<p><i>FRUCTUOSO</i></p> <p><i>El viento trae el olor de las frutas maduras.</i></p> <p><i>Los pájaros picoteadores pudrieron el verano caído en la humedad de la tierra.</i></p>	<p>FRUTUOSO</p> <p>O vento traz o cheiro das frutas maduras.</p> <p>Os pássaros bicadores apodreceram o verão caído na umidade da terra.</p>	<p>Memória da repressão da ditadura paraguaia</p>	<p>Compreensão linguística</p>

Fonte: elaborado pela autora (2021).

O poeta inicia o poemário permitindo com que o leitor aprecie o frescor do vento ao trazer o cheiro das frutas maduras. É a partir deste momento que ele faz o leitor vivencie o mundo, o vento batendo no rosto, cheio de boas esperanças, de bons tempos. O poeta fala das frutas maduras, mas não seriam somente as frutas, mas também fala da juventude, da adolescência. O vento traz o cheiro de frutas maduras, ou seja, o vento vem trazendo a bonança com o cheiro das frutas, era o momento tão esperado quando crianças as férias de verão, hora da travessura, de subir nas arvores e comer as frutas direto do pé. O verão faz alusão à sua infância e adolescência.

No mini-poema acima o poeta evoca precisamente os sentidos: olfato, tato e paladar. Desta forma de acordo com Rojas (2016, p. 92) “a imagem poética explica o não dito, se expressa através das emoções e sensações”¹²⁵, sendo assim, permitindo com que o leitor ao apreciar o mini-poema “sinta” o vento traz o cheiro de frutas maduras, ou seja, o vento vem evocando o cheiro das frutas, porém contrastando o verão o calor, o ar sufocante do clima úmido. Trabalha com os elementos como: o cheiro do campo, as cores das matas e das frutas, a terra úmida que circunda o rio Paraguai e que banhava a vida do autor.

Esses elementos são trabalhados pelo poeta conforme Gomes Yebra (1987):

Em efeito, o mundo que rodeia o poeta está cheio de coisas reais, e estas coisas o são no tanto em quanto o poeta sente e encontra nelas as cores, as formas, o sabor, o som que, matizando-as, permite diferenciá-las entre si. Porém, essa cor, essa forma, esse sabor, esse cheiro ou esse som são algo mais que sensações recebidas do mundo exterior ao poeta. Na maior parte das ocasiões mais que um reflexo de qualidades inerentes ao objeto. Deste modo, as expressões que determinam sensações diversas chegam a converter em autênticos instrumentos que nos aproximam ao conhecimento íntimo do poeta.¹²⁶ (GOMES YEBRA, 1987, p. 126)

Lembramos que a **sensação poética** vivenciada pelo escritor na cidade natal a *Villeta ‘del Guanipitán’*, uma cidade portuária, onde existia uma certa movimentação da economia e em decorrência disso vinham as disputas de terras, já que a exportação frutífera, em especial as laranjas, eram o palco das imaginações e histórias de RBS em suas tardes da infância.

No segundo verso, o poeta anuncia que ‘Os pássaros bicadores apodreceram o verão’, no tão sonhado momento da adolescência, a liberdade do verão, lhe é tirado, o brilho e a alegria

¹²⁵ *La imagen poética explica lo indecible, se expresa a través de las emociones y sensaciones.*

¹²⁶ *Em efecto, el mundo que rodea al poeta está lleno de cosas reales, y estas cosas lo son en tanto en cuanto el poeta las siente y encuentra en ellas el calor, la forma, el sabor, el sonido que, matizándolas, permite diferenciarlas entre si. Pero ese color, esa forma, ese sabor, ese olor, o ese sonido son algo más que sensaciones recibidas del mundo exterior al poeta. En la mayor parte de las ocasiones más que un reflejo de cualidades inherentes al objeto. De este modo las expresiones que determinan sensaciones diversas llegan a convertirse en autênticos instrumentos que nos aproximam al conocimiento íntimo del poeta.*

deste momento, pois, aos 11 anos, é detido e levado à delegacia no lugar de seu pai, como já mencionamos em capítulos anteriores. É a partir deste momento que RBS percebe que sua terra ‘sem mal’ já dava indícios de que estava corrompido pela ditadura e pelo regime autoritário. Partindo da infância, até as suas experiências saudosas no exílio, Rubén não ficou fora da repressão, por isso apresenta em seus mini-poemas elementos como o cheiro do campo, as cores das matas e das frutas, a terra vermelha que circunda o rio Paraguai e que banhava a vida do autor como uma fonte de saudade.

Com relação à tradução, realizamos algumas escolhas para que o poema mantivesse suas sensações poéticas e características. Optei por *bicadores*, já que é um adjetivo utilizado para aves que bicam as frutas para se alimentar, respeitando, assim, os parâmetros de Nord “elementos culturais específicos”, mesmo tendo ciência de que em nossa fauna há uma espécie desse pássaro denominada Pica-pau. Nossa estratégia tradutória é a Compreensão linguística, assim, mantém a criação do poeta, já que para o poeta os pássaros bicadores seriam os repressores, os ditadores, aqueles que foram os responsáveis pela sua exposição que deixou feridas.

Fazemos da explicação de Campos a nossa:

Donde, a meu ver, no limite, os critérios intratextuais que enformam o *modus operandi* da tradução poética poderem ditar as regras de transformação que presidem à transposição dos elementos extratextuais do original “rasurado” no novo texto que o usurpa e que, assim, por desconstrução e reconstrução da história, traduz a tradição, reinventando-a. (CAMPOS, 2013, p.39)

Por essa razão, consideramos “bicadores” como um culturema que é compartilhado pelos leitores fonte, mas não encontra eco no texto traduzido. Já no momento em que ele utiliza as palavras *verão e umidade*, podemos, como leitores que compartilham de tal **sensação poética**, ser transportados a tal realidade e com isso sentir o calor característico da estação em nossa pele exposta ao sol.

No final do mini-poema, quando o poeta menciona ‘caído na umidade da terra’ busca descrever aquele instante em que se sentiu só, naquele ambiente desconhecido e inseguro, trazendo a umidade para descrever o seu temor, sua angustia e suas incertezas. Na infância, de maneira genérica, com os primeiros contatos com o mundo, iniciamos nossas compreensões, é o tempo de experimentações um período que experimentamos a maior parte das sensações pela primeira vez. Durante a vida adulta, muitas vezes, procuramos novamente aqueles lugares,

sentimentos e pessoas que nos acompanharam nas descobertas de mundo, na busca de reviver tudo aquilo.

Já no minipoema *Impressão*, percebemos um forte fundo autobiográfico, por ser escrito em primeira pessoa. Além disso, existe o apelo memorialista, que oscila entre a infância e o exílio. É no fundo de suas memórias que ele vive suas viagens mais marcantes, com a impressão de uma criança com o peito cheio de emoções, sonhos, questionamentos e a angústia. Os sentimentos de liberdade e a pureza interpretada pelo autor, como uma virtude da sua terra natal, também se fazem presentes. A melancolia e a tristeza quando o minipoema apresenta a passagem da chuva, que faz uma alusão a *Villeta del Guarnipitán*, visto que ela possui a característica de ser uma cidade cuja decorrência de chuva é considerada grande: em média são quase 180 dias com previsão de tempo chuvoso na região. Conforme vemos abaixo:

Minipoema	Tradução	Sensação poética	Estratégia tradutória
<p><i>IMPRESIÓN</i></p> <p><i>Desde lo alto de la loma veía volar un pájaro.</i></p> <p><i>Una nube se me metió en los ojos, mis ojos que lluevan.</i></p>	<p>IMPRESSÃO</p> <p>Do alto do morro via voar um pássaro.</p> <p>Uma nuvem <u>encobriu</u> meus olhos,</p> <p>Meus olhos que chovam.</p>	<p>Memória da repressão da ditadura paraguaia</p>	<p>Compreensão linguística</p>

O autor menciona “via voar um pássaro” e faz alusão ao exílio ao ver de longe a liberdade. Na continuidade, ele afirma que uma “*Una nube se me metió en los ojos*”, devido à tristeza de partir da terra amada, obrigatoriamente, na adolescência, deixando a “terra sem mal” para seguir os estudos na capital Assunção. Na universidade, deixou o país para seguir o exílio “voluntário”, para alguns anos depois o exílio oficial de longos 17 anos, seus olhos sofridos lamentavam: “meus olhos que chovam”. É explicado por RBS em:

E no fundo da minha memória eu redescobri as viagens mais veementes e ardentes que já fiz: aquelas que me empreendia em Villeta a Assunção no barco "Ligúria" – pátria ao amanhecer –, uma criança com o peito cheio de curiosidade angustiada e

olhos velados por uma névoa de nostalgia inexplicável.¹²⁷ (BAREIRO SAGUIER 2008, p.23)

Ao longo do exílio RBS participou de intervenções em reuniões culturais e políticas e a insaciável curiosidade o levou para diversos lugares. RBS (2006. P.22) “acredito que, de certa forma, se trata do cumprimento de um destino intuído na infância, quando as barcas chegavam de lugares remotos ao porto laranjeiro do Guarnipitán”, o autor acredita no regresso à amada terra.

O autor RBS revela sua angústia e nostalgia, a violência (re)construídas em **memórias da repressão da ditadura paraguaia** de situações e sonhos acabados ou postergados, gerando, assim, a névoa, a visão turva de não saber o que verá quando estiver lá no alto da montanha novamente. Assim categorizamos que este poema pertencente à **sensação poética: memória da repressão da ditadura paraguaia**. Visto que, em suas características, pode-se perceber a voz do oprimido. Conforme Lins (2020), a voz do oprimido, as relações sociais e seus questionamentos, os princípios éticos, elementos que ligam os sobreviventes e aos mortos pela tirania do regime.

Com relação as estratégias tradutórias apresentamos a Compreensão linguística que permite a sintetização os elementos linguísticos, considerando a aproximação do leitor ao texto traduzido. Desta forma, o verso “*Desde lo alto de la loma veía volar un pájaro.*” traduzimos para “*Do alto do morro via voar um pássaro.*”, e também “*Una nube se me metió en los ojos*” por “*Uma nuvem encobriu meus olhos,*”.

Minipoema	Tradução	Sensação poética	Estratégias tradutórias
<i>FISURAS</i> <i>Los helechos en el brocal, sobre las paredes. Desde el fondo del pozo</i>	<i>FISURAS</i> As <u>samambaias na boca do poço,</u> sobre as paredes. Do fundo do poço	Memória da repressão da ditadura paraguaia	Tradução literal

¹²⁷ *Y en el fondo de la memoria redescubro los viajes más vehementes, más ardorosos que jamás haya realizado: los que emprendía de Villeta a Asunción en la lancha “Liguria” – patria al amanecer -, un niño con el pecho cargado de angustiosa curiosidad y los ojos velados por una neblina de inexplicable nostalgia.*

<i>mira un niño con la <u>cara partida</u> en mil pedazos de círculos concéntricos.</i>	Olha um menino <u>com o rosto partido</u> em mil pedaços de círculos concêntricos.		
---	---	--	--

O mini-poema é o reflexo da repressão sofrida pelo autor, as samambaias representam os opressores que estão na boca do poço prontos para empurrar, para cercar e cobrir as paredes faz a alusão à maneira como eles se espalham por toda a parte, gerando um ambiente cheio de ramos, húmido e com bastante incertezas de onde tocar e se apoiar. E no fundo do poço, cercado pelas samambaias, encontra-se o menino com o rosto partido.

Como já comentamos em capítulos anteriores, o autor desde jovem sofreu com as atrocidades da ditadura, visto que, aos 11 anos, foi levado preso no lugar de seu pai. Desta forma, nos minipoemas reflete as tramas deste ocorrido, uma vez que, neste momento, ele comenta a imagem do menino do fundo do poço, na solidão.

Consideramos que as fissuras representam a falta de esperança de sair de tal situação enquanto a samambaia cobre e prende, não havendo saída. A tradução nesse contexto buscou respeitar esses jogos de opostos sinestésicos propostos pelo autor, mantendo a agonia da prisão e a espera pela liberdade. De acordo com Lins (2020), a sensação poética está tecida no testemunho, meio pelo qual o poeta (re)constrói os dolorosos fatos resgatados da **memória da repressão da ditadura paraguaia**, a proposta de reviver nos leitor as estratégias de sobrevivência traçadas pelo poeta, fazendo parte da categoria de **memória da repressão da ditadura paraguaia**.

Minipoema	Tradução	Sensação poética	Estratégia Tradutória
<i>ANCESTRAL</i> <i>La tierra roja y agrietada.</i> <i>Mis innumerables <u>sangres enterradas.</u></i>	ANCESTRAL A terra vermelha e rachada. Meus inumeráveis <u>ancestrais enterrados.</u>	Paisagem poética	Equivalente criado

No minipoema Ancestral, o autor “brinca” com a palavra *roja*, visto que o Paraguai é conhecido por ter a terra desta cor, porém, não apenas literalmente o autor fala da cor da terra mas sim do sangue de seus ancestrais guaranis que foram em grande número dizimados pelos colonizadores. Outro ponto é quando RBS (2006, p. 140) em seu livro *Ojo por diente* faz referência a terra vermelha:

Eis que meu tataravô campenês havia semeado cada grão neste pedaço de terra vermelha[...] Nesta terra semeada com o suor, que foi-se convertendo em Ribeiro-yvy, a terra dos Ribeiro seu melhor, ou equivalente da forma contrativa do guarani, Ribeiro- Terra, como se o sangue e a vida e o nome fossem transpassando a terra ou está fora absorvendo, apropriando-se palmo a palmo de nos, de nossa existência, pintando-se de argila vermelha o sangue. (SAGUIER, 2006, p. 140)

Nesse poema, o silêncio que parece existir entre uma estrofe e outra traz a **sensação poética** da tristeza, da perda, do luto. A escolha por traduzir “sangre” por ancestral visa a nossa estratégia tradutória Equivalencia criada permite a utilização de um termo ou expressão usual da cultura de chegada e aproximar o mini-poema dos leitores brasileiros, visto que, sangue não traria a mesma **sensação poética** e conotação de ancestralidade. O poema é categorizado como pertencente a **Memória da repressão da ditadura paraguaia**, pois corresponde a uma estrutura perceptiva que envolve imagem, corpo e alma, quer dizer, então, que a paisagem poética se encontra no momento em que o poeta (re)constrói historicamente e culturalmente, sua visão da sua terra natal, apresentando-se uma grande delimitação topográfica e cultural. (SOUZA, 2015).

Minipoema	Tradução	Sensação poética	Estratégia Tradutória
<p><i>ARCIFINIOS</i></p> <p><i>Por un lado, el pueblo linda con las afueras.</i></p> <p><i>Por el otro, con los adentros.</i></p>	<p>FRONTEIRAS</p> <p>Por um lado, o povo lida com os de fora.</p> <p>Pelo outro, com os de dentro.</p>	<p>Memória da repressão da ditadura paraguaia</p>	<p>Criação discursiva</p>

Neste minipoema podemos identificar que o autor trabalha com a **sensação poética** caracterizada pela **memória da repressão da ditadura paraguaia** vivida por ele, no momento do seu exílio para ser mais exata. Podemos considerar que as **sensações poéticas** promovidas pelo autor vão amadurecendo dentro do leitor, como uma (re)construção em dimensões conflitantes no interior de cada um. Sobre isso, o poeta explica, em seu livro intitulado *Augusto Roa Bastos “caídas y resurrecciones e un pueblo”*, a seu amigo Augusto Roa Bastos:

Logo de uma remodelação interior, o “adentro” e o “afuera” não são dimensões que se opõe ou impõe conflitivamente na interioridade de cada um. Lentamente estas dimensões vão amadurecendo dentro de si – eu ao menos o senti assim – em novas relações de identidade entre os de “adentro” e os de “afuera” (e mais que conosco, com nossa realidade global) e vão formando uma segunda natureza. Evidentemente, a nova maneira de viver a vida que isto supõe, e lento processo de imunização que as próprias toxinas do exílio produzem (do veneno que o propio transforma em antídoto por uma especie de efeito de mitridatismo), a hierarquia de certos valores de base e a disciplina necessária para localizarse afirmativamente nesse novo contexto do “adentro” e do “afuera” reunidos em uma nova identidade comum, evidentemente são indispensáveis.¹²⁸ (BAREIRO SAGUIER, 2006, p. 190).

O exílio é um momento marcante na vida do autor, por isso é representado e trazido aos minipoemas através **sensações poéticas**. Logo, são elas as responsáveis por construir a sinestesia que são essenciais para o realizar a (re)construção das **memórias da repressão da ditadura paraguaia** vivida pelo autor.

Nesse sentido, com os mini-poemas, RBS expõe sua própria experiência e apresenta o exílio como uma mutação em sua percepção do conceito de realidade buscado, fato que transformava todo o seu anterior e criava uma espécie de segunda carcaça. No distanciamento forçado, na ausência de seu país RBS encontra a inspiração e reflete as memórias.

Nas palavras do próprio autor, todo escritor acredita conhecer supostos motivos fundacionais de seus escritos e eles podem estar conectados à relativas causas ou fontes originárias, além de se referirem ao contexto sócio histórico cultural. RBS (2006) concorda que é verdade que tem uma experiência de mundo e acredita ter a respeito das circunstâncias do contorno, as prisões e condições do meio histórico-cotidiano podemos referir como contexto.

¹²⁸ *Luego de una remodelación interior, el “adentro” y el “afuera” no son dimensiones que se oponen o imponen conflictivamente en la interioridad de cada uno. Lentamente estas dimensiones van madurando dentro de uno – yo al menos lo he sentido así – en nuevas relaciones de identidad entre los de “adentro” y los de “afuera” (y más que con la gente, con nuestra realidad global) y van formando una segunda naturaleza. Y por supuesto, la nueva manera de vivir la vida que esto supone, e lento proceso de inmunización que las propias toxinas del exilio producen (del veneno que le es propio transformado en antídoto por una especie de efecto de mitridatización), la jerarquización de ciertos valores de base y la disciplina necesaria para ubicarse afirmativamente en ese nuevo contexto del “adentro” y del “afuera” reunidos en una nueva identidad común, evidentemente son indispensables.*

Porém, eles são apenas franjas dessa realidade que se chama poema e das **sensações poéticas** promovidas com sua leitura.

A literatura construída no em torno do elemento exílio se desenvolve a partir da compreensão como o ato interfere na vida de RBS e de outros literatos paraguaios, e relacionando ao espaço, visão de mundo, uma busca insensante para se (re)conectar com suas origens, mantendo sua cultura, contando suas histórias ou até fazer uso da literatura para se relacionar com a “Pátria distante”. Consideramos que as sensações poéticas promovidas pelo autor vão amadurecendo dentro do leitor, como uma reconstrução em dimensões conflitantes no interior de cada um. Sobre isso, explica A. Roa Basto (1965, p. 9-10):

No âmbito local, a tarefa resulta desde sempre mais difícil [...] A brutalidade da força, o desprezo pelo espírito e pela dignidade moral vão invadindo o ar que se respira, envenenando os pensamentos mesmo antes de ser formulado, criam uma psicose de enterrados vivos. Nesta atmosfera surdo e asfíxiados, toda possibilidade de comunicação pareceria reduzida a zero. O que faz o supérfluo, o rigor da censura oficial, porém também torna absurdo o fato mesmo de escrever. Para quem, e para quem, O esforço de se sobrepor a esta sinistra fascinação é o que consome o maior gasto de energia espiritual.¹²⁹ (A. ROA BASTOS, 1965, p.9-10).

Neste período, no continente latino americano, a literatura de exílio tem maior representatividade (anos 1960 e 1970) em decorrência dos regimes ditatoriais, esse gênero literário se divide em dois grupos: sendo um formado por aqueles escritores residentes no país e outro por pensadores que foram exilados fora do país, os quais discutem a realidade paraguaia de diferentes olhares e ângulos. Conforme Giacon (2013):

- os exilados de dentro: formados pelos escritores que ficaram em sua pátria e desenvolveram uma literatura de resistência, que buscava “burlar” a censura instituída pelas ditaduras;
- os exilados de fora, que representava a literatura de exílio propriamente dita e esse tipo de escrita funcionava com o religar-se ao território perdido e engajar-se com as questões de seu tempo. (GIACON, 2013, p. 40)

A literatura desse período não deve ser entendida como algo partidário, mas sim como um elemento político de reflexão. Outro ponto bastante importante que devemos destacar *Por un lado, el pueblo linda con las afueras*, para a tradução mantemos a memo adjetivo no

¹²⁹ *En el ámbito local, la tarea resulta desde luego más difícil [...] La brutalidad de la fuerza, el desprecio por el espíritu y por la dignidad moral han invadido el aire que se respira, envenenado los pensamientos aun de ser formulados, crean una psicosis de enterrados vivos. En esta atmósfera sorda y asfíxiante, toda posibilidad de comunicación pareciera reducida a cero. Ello hace superfluo el rigor de la censura oficial, pero también torna absurdo el hecho mismo de escribir. ¿Para qué, para quiénes? El esfuerzo por sobreponerse a esta sinistra fascinación es lo que consume el mayor gasto de energía espiritual.*

feminino, linda podendo ser erro de digitação ou proposital – uma troca com lida – desta forma, demonstramos a estratégia tradutória Criação discursiva quando estabelece um correspondente totalmente imprevisível e fora do contexto. O minipoema a seguir aborda os principais temores e superação da vida do autor:

Minipoema INVERNO

Minipoema 40	Tradução	Sensação poética	Estratégia Tradutória
<p><i>INVIERNO</i></p> <p><i>En la cocina han prendido el fuego temprano.</i></p> <p><i>Los hombres tienen llamas en la cara.</i></p> <p><i>Las cenizas van cubriendo las palabras.</i></p>	<p>INVERNO</p> <p>Na cozinha acenderam o fogo cedo.</p> <p>Os homens tem chamas no rosto.</p> <p>As cinzas vão <u>apagando as palavras.</u></p>	<p>Memória da repressão da ditadura paraguaia</p>	<p>Criação discursiva</p>

Com relação a tradução do minipoema trazemos a estratégia tradutória Criação discursiva já que no verso final o poeta apresenta “Las cenizas van cubriendo las palabras”, pensando em manter essa mesma sensação poética optamos por traduzir para “As cinzas vão apagando as palavras” apresentando uma repressão linguística e cultural relacionada com o povo guarani, assim estabelecemos equivalências com termos imprevisíveis.

Muito da cultura guarani está presente neste minipoema já que é ao redor da fogueira, onde a sabedoria era passada entre gerações, a cultura oral e a memória coletiva é mantida e cultivada. Um ambiente onde a fogueira e o fogão a lenha são os personagens principais para os rituais típicos guaranis, porém, com a chegada do colonizador que impôs a sua língua e sua cultura sobre a do colonizado bastante da cultura guarani foi apagada. Mas, como já mencionamos em capítulos anteriores, no Paraguai houve um movimento de resistência, mantendo viva até os dias atuais a língua do nativo.

Além de RBS, conforme mencionamos anteriormente, sempre estabelecia em seus textos a relação cultural do bilinguismo paraguaio, a presença constante em seus minipoemas de elementos como o fogo e as rodas de conversa ao redor da fogueira, da mesma forma, sua

conterrânea e contemporânea, Susy Delgado (2013), também destacou a importância desses momentos para a cultura na memória coletiva do povo guarani, visto que era ao redor da fogueira a sabedoria ancestral era privilegiada, era a ocasião de reflexão e de resistência contra o apagamento que sofriam povos indígenas da região por seus colonizadores conforme sinalizou em suas obras como *Tataypype – Junto al fuego* (1992) e *Cuando se apaga el takúa* (2010).

Ou seja, a importância do fogo na vida do camponês paraguaio, herdado do povo guarani, que iniciava seus dias ao redor do fogo, sendo ele para aquecer ou até mesmo para compartilhar um chimarrão no amanhecer. Podemos dizer que o fogo é um elemento símbolo da cultura paraguaia que carrega consigo uma forte carga de expressões guarani. Sendo assim, para este povo, ele não tem somente a função de aquecer, mas sim, de iluminar a vida de seus descendentes, e a cozinha é o lugar reservado para guardar o fogo que “nunca se apaga”. O fogo que está presente no minipoemas de RBS, trazendo a memória coletiva, (re)construída metafóricamente pela cinza, é a memória de uma cultura que não se apaga, que ressurgue das cinzas, basta alguém assoprar que a chama reacende e revive.

De acordo com Wolf Luting (1997), é ao redor do fogo que se realizam as comunicações, a preservação cultural e o intercâmbio entre as gerações através da literatura oral, relatos, histórias e cantos, sendo assim, revivendo e repassando a cultura oral guarani. Dessa forma, RBS busca que o leitor perceba nos mini-poemas que o povo tinha a força do fogo em si, mas a repressão contra sua cultura, sua língua e suas vidas faziam com que as “cinzas” cobrissem as palavras que já não podiam mais ser pronunciadas. O guaraní já não era uma língua respeitada, por essa razão era a voz da resistência. A maioria da sociedade paraguaia é mestiça, uma vez que ao pertencer aos povos guaranis e junto ao paraguaio, ela se encontra entre e nos dois grupos, contribuindo para o seu apagamento.

Em seu artigo *Los intelectuales frente a la ditadura: La represión cultural en Paraguay* de 1978 RBS comenta sobre a marginalização o silenciamento absoluto a propósito da produção literária oral dos guaraní:

Em efeito, como consecuencia do processo colonial, as manifestações literárias da língua indígena tem sido sistematicamente reprimidas. Inicialmente pela marginalização total, pelo silencio absoluto a propósito da produção literária oral dos guaraní, com o fim de extirpar a idolatria nela contida e garantir a “conquista espiritual”. [...] Fenômeno muito grave se for considerar essa literatura – mítica, religiosa, ritual – era o produto capital da civilização guaraní, de forma que sua marginalização constituiu um caso de genocidio cultural. [...] O idioma aborigene, que carecia do código transmissor, segue sendo veiculado ao da expressão oral, e além

da poesia em guaraní – geralmente musicada – é difundida em publicações marginais.¹³⁰ (BAREIRO SAGUIER, 1978. p. 56).

Por conseguinte, o processo de repressão da língua e cultura resultou no que Bareiro Saguier (1978) ser a condição do poder de “colonizado mental”. A exemplo disso, escritores paraguaios utilizam a língua guarani para o uso diário, porém, geralmente não realizam as tarefas de elaboração literárias na mesma. O que deveria ser apresentado como uma rica fonte de elementos culturais, torna-se um bloqueio na hora de utilizar a escrita, diante desse conflito de convivências no momento de conciliar os dois universos linguístico e cultural.

Minipoema	Tradução	Sensação poética	Estratégia Tradutória
<p><i>PAIS</i> <i>MEDITERRANEO</i></p> <p><i>Más ancho</i> <i>que el río sin orillas,</i> <i>el mar es un</i> <i>recuerdo punzante.</i></p>	<p>PAÍS MEDITERRÂNEO</p> <p>Mais largo que o rio sem margens, O mar é uma <u>lembrança dolorosa.</u></p>	<p>Memória da repressão da ditadura paraguaia</p>	<p>Equivalente criado</p>

Fonte: elaborado pela autora (2021).

No mini-poema *País mediterrâneo* o autor fala sobre seu exílio, o país mediterrâneo neste caso faz referência à França. Ao olhar para o mar faz com que o poeta (re)crie o seu rio, tão presente em suas memórias de infância, em suas vivências em *Villeta del Guarnipitán*. Longe do rio, qualquer elemento que faz alusão o torna uma memória, uma ferida aberta em sua alma.

A França é para ele uma lembrança dolorosa e o mar traz de volta a **sensação poética** categorizada como a **memória da repressão da ditadura paraguaia**. Lembrar é retirar do repouso as lembranças, atua como o lugar do receptáculo da realidade, da vivência, da

¹³⁰ *En efecto, como consecuencia del proceso colonial, las manifestaciones literarias de la lengua indígena han sido sistemáticamente reprimidas. Inicialmente por la marginación total, por el silencio absoluto a propósito de la rproducción literaria oral de los guarani, com el fin de extirpar la idolatria em ella contenida y asegurar la “conquista espiritual”. [...] fenómeno muy grave si se considera que esa literatura – mítica, religiosa, ritual – era el produto capital de la civilización guarani, de manera que su marginación constituyó um caso neto de genocidio cultural. [...] El idioma aborigen, que carecia del código transmissor, sigue siendo vehículo de la expresión oral, y a lo sumo la poesia em guaraní – generalmente musicada – es difundida en publicaciones marginales.*

experiência. A memória do autor se coloca como uma condição fundante do trabalho do poeta. A opção por lembrança dolorosa é referente a estratégia tradutória Equivalente criado que utiliza um termo existente na cultura meta, assim o significado de *punzante*, *punzar*, que Dicionário da Real Academia Española define como:

1. tr. Herir con un objeto puntiagudo.
 2. tr. Pinchar, zaherir.
 3. intr. Dicho de un dolor: Avivarse de cuando en cuando.
 4. intr. Dicho de algo que aflige el ánimo: Hacerse sentir interiormente.
- (In.: Dicionario Online de Espanhol. Real Academia Española. <https://dle.rae.es/punzante>; o Acesso em 05 de ago. 2021

Ou seja, em português brasileiro é mais usual a utilização de lembrança dolorosa. Nord (1991) em seu modelo abrangente de análise textual voltada para a tradução estabelece um diálogo com a função do texto de chegada na cultura de chegada e, assim, preserva os elementos que serão (re)construídos na tradução, conforme o caso do minipoema que no momento da tradução realizou a adaptação lexical realizada com a finalidade de aproximar do seu leitor.

Minipoema AUSÊNCIA

Minipoema 50	Tradução	Sensação poética	Estratégia Tradutória
<p><i>AUSENCIA</i></p> <p><i>Las golondrinas mueren de noche, lejos del verano de tu boca.</i></p>	<p>AUSÊNCIA</p> <p>As andorinhas morrem a noite, Longe do verão da tua boca.</p>	<p>Memória da repressão da ditadura paraguaia</p>	<p>Tradução literal</p>

O título do minipoema é bastante sugestivo por ser a palavra AUSÊNCIA. Conforme mencionamos no capítulo referente ao gênero mini-poema, o título carrega grande parte da **sensação poética** proposta pelo autor, o qual nos traz a dor, a solidão, o desprezo, o fato de se sentir só.

No primeiro verso, o autor fala das andorinhas, espécie de pássaros muito comum no Brasil, na França, na Espanha, no Paraguai, e somente quando o poeta revela que as

andorinhas morrem à noite, que percebemos que o poeta (re)constrói a cosmovisão guarani morte-noite/vida-dia, já mencionada em outros mini-poema. Isso revela o seu temor noturno, já que as andorinhas passam a maior parte do dia próximo ao solo, local onde encontra comida, porém, para procriar e refugiar-se ao por do sol, geralmente buscam lugares mais distantes, cornijas e árvores onde encontram-se fora do alcance dos predadores noturnos, visto que, nas cidades, encontramos ratos, gatos, cachorros, aves de presa e inclusive raposas. Por fim, é antes de morrer, que as andorinhas procuram como cada noite refugio, sabendo que sua maior distração põe em risco a vida.

Ao falar “longe do verão”, podemos imaginar que ele se refere a estar distante do Paraguai, país que tem a característica de ser quente e por isso, o verão é a estação que ele sempre recorda e fixa em seus minipoemas principalmente quando traz os momentos vividos na infância. Em contrapartida, tem seu aporte sensual ao fazer a metáfora do verão com o calor da tua boca, sendo assim, é a presença de sua amada que permite com que a andorinha viva.

No último minipoema desta categoria intitulado *Separación*, a primeira palavra do verso apresenta em sua escrita um acento por ser considerada uma palavra tônica que se escreve com acento diacrítico quando possui sentido interrogativo ou exclamativo, então, a estratégia tradutória utilizada foi a Variação quando se introduz essas trocas de tons, trazer essa acentuação para o verso a fim de aproximar do leitor e incluir a pontuação no verso em língua portuguesa.

Quadro 15: minipoema SEPARACIÓN

Minipoema 51	Tradução	Sensação poética	Estratégia tradutória
<i>SEPARACIÓN</i> <i>Qué cosa más extraña, estar vivo bajo el árbol oscuro de la distancia.</i>	SEPARAÇÃO Que coisa mais estranha! estar vivo sob a árvore escura da distância.	Memória da repressão da ditadura paraguaia	Variação

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Este mini-poema trata da separação do corpo e da memória, estranha estar vivo no lugar aonde era sua morada, pois embaixo das árvores, em Villeta, ele passava suas tardes. Para o autor, é sofrido saber que está vivo, distante de sua terra, enfrentando o exílio e a “escuridão” que atormentava o seu país que, naquele momento, passava uma das ditaduras mais brutais da América Latina.

5.1.4 Minipoemas categorizados como pertencentes a Sensação poética: Imagética

Para compreender o mini-poema imagético, no qual a visualidade e a evocação dos cinco sentidos é mais do que um efeito dos versos, é preciso concebê-lo tal qual uma experiência representativa da própria (re)construção por meio da linguagem poética, apontando uma barreira cultural que, no minipoema, também se cformam ou se desformam a partir das experiências mais comuns do cotidiano. Como podemos observar no minipoema 02 abaixo:

Quadro 16: Análise do minipoema Clareira

Minipoema 02	Tradução	Sensação poética	Estratégia tradutória
<i>DESCAMPADO</i> <i>Bajo las estrellas, con un ojo apagaba el cielo. Con el otro soñaba.</i>	CLAREIRA Sob as estrelas, com um olho apagava o céu. Com o outro sonhava.	Imagético	Tradução literal

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Rubén comenta em seu livro *El séptimo petalo del viento* (2006) que não gostava de ir ao outro lado da vila lá, onde, em direção ao poente, acabavam as casas e logo de uma clareira, ou seja, um bosque descampado, começava o cemitério sobre o morro. Assim, o minipoema *Descampado* (re)constrói no seu leitor a **sensação poética Imagética** já que trata de um acontecimento muito comentado pelo povo, a luta entre convertidos e o demônio, trazendo toda a cosmovisão guarani:

O descampado que precedeu o muro do cemitério foi, de tempos em tempos, a cena de um evento muito comentado na Cidade: o combate travado contra os demônios pelo sacristão, em tempos de grande maldição. Os sintomas eram diversos: as meninas

misteriosamente grávidas, o aparecimento frequente de monstros com rostos comidos pela hanseníase, as vacas atacadas pelo verme, os cães raivosos, as laranjeiras que morriam de tristeza... Em seguida, o sacristão João Evangelista desafiou o amaldiçoado e sua corte infernal, armado com uma cruz de prata, especialmente abençoado para a ocasião, com uma ponta incisiva como lança e os braços afiados como espadas. (BAREIRO SAGUIER, 2006, p. 172).¹³¹

E continua:

Em direção ao pôr do sol, quando as almas condenadas, lideradas pelos demônios, se jogaram sobre o povo, o sacristão se apresentava na esplanada que separava o mundo dos vivos dos mortos, e os travava em combate corajoso. Entocadas e de cair o queixo da santificada cruz iam percebendo os amaldiçoados, até que o toque do angelus no sino da igreja coroou seu esforço ansioso, e um coro animado e aplausos celebrou sua vitória na cidade. (BAREIRO SAGUIER, 2006, p. 172)¹³²

O **Imagético** é (re)construída no pelo autor nesse mini-poema ao refletir sua vivência colonizada e com influências do catolicismo, que foram propiciadas pelo sacristão Juan Evangelista. Tal situação, conforme o poema causava temor e admiração em RBS. Por isso, “com um olho observava” e com o outro se transportava dali, para um lugar mais protegido e longe de seus temores.

Com relação a estratégia tradutória utilizada neste mini-poema optamos pela tradução literal, já que ao serem cotejadas tanto o TF foi traduzido palavra por palavra para o TT.

Essa vivência de menino do interior, do colono camponês é possível verificar em sua obra. Percebe-se na (re)construção do mundo da infância referentes às sensações poéticas vividas, de acordo com seu contexto sócio-histórico e cultural, o poema em questão vai sendo idealizado por uma determinada cosmovisão. Sendo assim, os versos são tecidos com a presença de elementos que se correlacionam com os fragmentos das vivências do autor (FERREIRA, 2010, p. 25).

O título do minipoema a seguir “Amenazo” traz consigo uma certa representação cultural. Sobre isso, Nord (1990, p.153) refere-se como uma unidade textual, que carrega um leque de informações pensadas no seu leitor e que gera a possibilidade de uma tradução

¹³¹ *El descampado que precedía a la muralla del cementerio era, de vez en cuando, el escenario de un acontecimiento muy comentado en el Pueblo: el combate librado contra los demonios por el sacristán, en las épocas de gran maleficio. Los síntomas eran diversos: las muchachas preñadas misteriosamente, la frecuente aparición de monstruos con rostros carcomidos por la lepra, las vacas atacadas por el gusano, los perros rabiosos, los naranjos que morían de tristeza [...] Entonces el sacristán Juan Evangelista iba a desafiar al maldito y a su cohorte infernal, armado de una cruz de plata, especialmente bendecida para la ocasión, con la punta incisiva como lanza y los brazos afilados como espadas*

¹³² *Hacia el atardecer, cuando las almas condenadas, capitaneadas por los demonios se lanzaban sobre el pueblo, el sacristán se presentaba en la explanada que separaba el mundo de los vivos del de los muertos, y les libraba valiente combate. Entocadas y mandobles de la santificada cruz iban dando cuenta de los malditos, hasta que el toque del ángelus en la campana de la iglesia coronaba su afanoso esfuerzo, y un coro de hurras y los aplausos celebraban su victoria en el pueblo.*

funcional por cumprir certas funções já pré-estabelecidas na língua e cultura de chegada. Essas funções¹³³ referente ao título pode ser analisada também do ponto de vista tradutório (NORD, 1993; 1995; 1997b), aspecto que no caso da análise deste mini-poema nos interessou.

O título *Amenazo* inicia com o minipoema, apresentando um elemento cultural específico, tratados nesta tese como culturemas que, conforme Oyarzabal (2013), são elementos relevantes e compartilhados pelos membros de uma determinada cultura que não encontram correspondentes em outra, quando cotejadas. Conforme o minipoema abaixo:

Minipoema	Tradução	Sensação poética	Estratégia Tradutória
<p><i>AMENAZO</i></p> <p><i>El viento huele a leño.</i> <i>Abro los ojos y caerá la lluvia.</i></p>	<p><u>PRENÚNCIO DA</u> <u>CHUVA</u></p> <p>O vento cheira a lenha. Abro os olhos e a chuva cairá.</p>	Imagética	Descrição/transposição

Para deixar claro para o leitor, *Amenazo* seria um dito popular paraguaio utilizado para se referir que a chuva está prestes a cair, assim como quando se diz que tem cheiro de chuva, um prenúncio da chuva. Desta forma nossa estratégia tradutória Descrição substitui um termo ou expressão por sua descrição, forma ou função conforma estabelecido por Molina (2001), optamos pelo título Prenúncio da chuva.

O título do minipoema é utilizado pelos paraguaios para dizer que a chuva está por vir e traz a **sensação poética** ao mencionar “O vento cheira à lenha”. Com isso, percebemos a **sensação imagética**; deste modo, o escritor aciona o olfato, conduzindo seu leitor a sentir o cheiro da lenha que anuncia a chuva. Tal fato pode ser explicado; pois, no contexto rural e antigo vivenciado pelo autor em que, geralmente, o fogão à lenha era aceso — momento já mencionado no capítulo 2. Apartir da tradição de se reunir ao redor do fogão à lenha, surgem as contações de histórias, lendas e mitos.

Temos duas questões, embora muitas palavras se enquadrem na transposição linguística, o título não, e para que se consiga aproximar a sensação poética opta por traduzir por prenúncio da chuva por ser um *culturema* e somente será entendido pelos paraguaios, buscando a aproximação com o leitor. Além disso, também temos a inversão sintática, mencionada pela tradução funcionalista, *Abro los ojos y caerá la lluvia* e ao traduzir ao português brasileiro fica *abro os olhos e a chuva cairá*, de acordo com a nossa estratégia tradutória transposição trocamos as categorias gramaticais aproximando do nosso leitor.

Confirmamos tal interpretação, já que no verso final ele utiliza “abro os olhos e a chuva cairá”; neste momento o escritor percebe que a **sensação poética** sentida pelo cheiro da lenha é confirmada por seus olhos e faz com que o leitor seja transportado para a situação descrita.

Por essa razão tão peculiar e por não encontrarmos em português brasileiro uma palavra correspondente a *Amenazo*, o vento, então, trazia o cheiro característico da lenha e anunciava que a chuva estava próxima. Caracterizando-a como *culturema*, optamos por traduzir o título para *choverá*. O deslocamento ocorre para a maior compreensão de leitores brasileiros, desta forma, a reconstrução da sensação poética é alcançada, e conforme Nord (1991), respeitamos a funcionalidade do texto meta.

O poeta RBS (2006) conta que por conta do declínio do porto de Villeta foram deixando de atracar no porto, que aos poucos foi ficando descuidado e abandonado, mas existe uma lenda que ainda se escuta em noites de *amenzo*, a sirene com a qual o Capitão da *Ciudad de Corrientes*, Román García, cumprimentando sua mãe enterrada no cemitério de *Guarnipitán* (SAGUIER 2006, p. 169).

No minipoema *La mañana* RBS utilizou diferentes tipos de **sensações poéticas imagéticas**: visuais, olfativas e gustativas, neste caso o *espesa*, *transparente* e *chupada del panal* representam as **sensações poéticas** provindas do tato, visão e paladar. Sendo assim, faz parte da categoria **Imagética**, já que vai depender da consideração e do modo com o qual o texto poético é (re)construído, compreendido e no caso da tradução aproximado do leitor.

Minipoema A MANHÃ

Minipoema	Tradução	Sensação	Estratégias
14		poética	tradutórias
<i>LA MAÑANA</i>	A MANHÃ	Imagética	Tradução literal

<i>La luz cae espesa, transparente sobre la lengua. Huele a miel chupada del panal.</i>	A luz cai densa, transparente sobre a língua. Cheira a mel chupado do favo.		
---	---	--	--

Nesse sentido, Bosi (2010) afirma que a categoria **Imagética** nem sempre é somente um elemento, já que ele é construído por um determinado passado que a constitui e por um presente que a mantém viva e que permite sua recordação, sendo assim, a disposição e o modo que discorre um texto literário, determina categoria **Imagética**, as quais podem ser primordiais para a leitura e compreensão de um poema.

A utilização das **sensações poéticas** além de enriquecer o minipoema, amplia o referencial que o leitor adquire no momento em que passeia pela poesia. O autor neste minipoema quer promover no seu leitor a **sensação poética** da manhã como algo vem clara e reluzente, ao mesmo tempo trabalhando com a sua beleza e luz utilizando a palavra transparência. A cosmovisão guarani RBS (2008, p. 17) fala sobre a cultura ao comparar a morte-noite/vida-dia e diz em seu livro *El séptimo pétalo del viento* (2006, p. 168) que “a manhã avançava ao trote da luz, que ia adquirindo a consistência do mel”¹³⁴.

A partir destas duas citações do poeta, podemos ter a real percepção que o amanhecer traz consigo todas incertezas e medos que são enfrentados à noite, e com a chegada da luz, tudo vai se modificando. Mesmo que o dia seja pesado e tenso, a luz vem com a tranquilidade e a riqueza do cheiro do “chupar o favo de mel” traz a pureza, de recomeço que pode ser interpretado como a manhã com um raio de sol forte em nossos olhos ainda sensíveis da escuridão noturna.

Minipoema	Tradução	Sensação poética	Estratégias tradutórias
<i>ATARDECER</i>	ENTARDECER	Imagética	Compreensão linguística

¹³⁴ *La mañana avanzaba al trote de la luz, que iba adquiriendo la consistência de la miel.*

<p><i>Las sombras caen de golpe sobre la tierra.</i></p> <p><i>Las estrellas huelen a humo.</i></p>	<p><u>As</u> <u>sombras</u></p> <p><u>repentinamente caem</u></p> <p><u>sobre a terra.</u></p> <p>As estrelas cheiram a fumaça.</p>		
---	--	--	--

O entardecer é o momento em que as terras vermelhas do Paraguai parecem unir-se ao céu. O Sol se pondo na região, como a estrela mais quente de nosso Sistema é como uma despedida de seu “trabalho” em manter tudo aquecido e claro ao longo do dia. Ao se pôr e dar lugar à noite, a lua traz consigo as estrelas iluminadas previamente por ele e o acender das fogueiras e a queima da lenha faziam com que a pequena cidade cheirasse a fumaça. A preparação para a fogueira antecipava a roda de conversa dos familiares e o compartilhamento de seus dias da roça, seus temores, suas canções, crenças e tradições.

Nesse minipoema, percebemos o forte apelo **Imagético**, pois além da descrição das cores e da escuridão trazida pelo por do sol há também a conexão sinestésica, ou seja, podemos perceber nas palavras do autor que “as estrelas cheiram a fumaça” o que busca aguçar os sentidos principalmente da visão e do olfato.

Como conta RBS que

Esse território cujo centro era o fogão a lenha em que se atiçavam os contos de *porás*¹³⁵, enterros e *pombeiros*¹³⁶, que logo assoviavam, refugiam, trepidavam nas beiras do entressonho. Como aos antepassados guaranis, a noite me produzia incertezas, me molhava de medo e no cheiro crescido do jasmim noturno. Até que o amanhecer me devolvesse ao meu gozo de luzes, de trinados, de cores.¹³⁷ (SAGUIER, 2008. p. 16).

Conforma nossa estratégia tradutória Compreensão linguística referente a sintetizar elementos linguísticos, assim se optamos por “caem de súbito” para traduzir *caen de golpe* seria uma recriação poética que não leva em consideração os aspectos semânticos, - “*cair de golpe*” - é uma expressão possível na língua portuguesa, porém, não é tão usual e “forte” quanto a expressão “de súbito”. Considerando, também, que este trabalho trata da ditadura e é traduzido ao português brasileiro, no momento atual, golpe pode trazer outras acepções.

¹³⁵ Personagem do folclore paraguaio.

¹³⁶ Personagem do folclore paraguaio.

¹³⁷ *Esse territorio cuyo centro era el fogón em que se atizaban los cuentos de poras, entierros y pombeiros, que luego silbaban, refulgian, trepidaban em las grietas del entresueño. Como a los antepassados guaraníes, la noche me producía incertidumbre. Me empapaba em miedo y em el olor crescido del jasmín nocturno. Hasta que el amanhecer me devolvía a mi gozo de luces, de trinos, de colores.*

Neste minipoema os processos tradutórios parte de que a tradução tem como um dos principais fundamentos definir a função poética da linguagem, implicando com o “tratamento da palavra como objeto” (Campos, 1976, p.22), e assim, a palavra deixa de ser somente ela e é de relações com as outras, desta forma, baseia-se nas “teias de significantes”. Portanto, os textos criativos são vistos como recriação, ou criação paralela, independente, porém recíproca. Para Campos:

Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras e de imagética visual), enfim tudo aquilo que forma [...] a iconicidade do signo estético [...]. O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da chamada tradução literal” (CAMPOS 1976, p. 24).

Da mesma forma que a tradução funcionalista, Haroldo de Campos rompe as barreiras tradutórias que abordam a tradução literal, trazendo na tradução de poesia um quebra cabeça de monta e desmonta, a beleza frágil intangível que oferece o produto final em uma língua meta. Assim, fã-se necessário conhecer os aspectos da forma, e aproximar do seu leitor um novo lugar e novo tempo (CAMPOS, 1976).

A noite é uma temática que encanta não somente RBS, como outros poetas paraguaios como, por exemplo, Augusto Roa Bastos que a ilustra com o poema *El naranjal ardiente (Nocturno paraguayo)*, o qual faz parte de um grupo de obras que foram escritas no período de exílio e que retratam com detalhes os sentimentos de libertação, o clamor de um povo que luta para manter e sobreviver a sua cultura. RBS apresenta no livro sua visão da noite e a presença dos insetos que dão som ao período escuro:

Minipoema	Tradução	Sensação Poética	Estratégia tradutória
<i>LA NOCHE</i> <i>El canto de los grillos anda entre el pasto oscuro.</i>	A NOITE O canto dos grilos <u>percorrem</u> o pasto escuro. O canto dos grilos <u>alcança</u> as estrelas.	Imagética	Compreensão Lingística

<i>El canto de los grillos <u>sube hacia</u> las estrellas.</i>			
---	--	--	--

No primeiro verso, a nossa estratégia tradutória Compreensão linguística buscou um correspondente para *El canto de los grillos anda entre el pasto oscuro*, que trouxesse o sentido de um movimento contínuo. Nesse sentido, optamos por “O canto dos grilos percorrem o pasto escuro” por ser mais usual em português brasileiro. Já para o segundo verso o canto dos grilos alcança as estrelas foi a nossa escolha tradutória para *sube hacia*, nossa solução criativa pensando no leitor para (re)construir a Sensação poética.

A linguagem imagética presente nesse minipoema é explicada por Valéry (1999, p. 204) “Poesia é a tentativa de representar ou de restituir por meio da linguagem articulada aquelas coisas ou aquela coisa que os gostos, as lágrimas, as carícias, os beijos, os suspiros procuram obscuramente exprimir”.

Minipoema	Tradução	Sensação poética	Estratégia Tradutória
<u>ALTANOCHÉ</u> <i>Una estrella se refleja justo en la gota del ojo. <u>Es pleavida.</u></i>	<u>ALTAS HORAS</u> Uma estrela se reflete justo na gota do olho. <u>É vida plena.</u>	Imagética	Adaptação / Criação discursiva

O mini-poema intitulado *Altanoche* que pode se referir tanto a tarde da noite, como no alto da madrugada desta forma optamos por “Altas horas”, por ser uma estratégia tradutória substituindo por um termo cultural, e assim, buscando a mesma proposta do poeta de não definir um horário e também por ser mais usual aproximando o minipoema do leitor. O primeiro verso do minipoema: *Una estrella se refleja justo en la gota del ojo.* (re)constrói a nostalgia de RBS ao mencionar que a estrela se reflete na gota do olho, ou seja, se forma-se uma lágrima, trazendo a noite como um momento de reflexão e solidão.

O ponto que para nós merece destaque é o segundo verso, o qual aplicamos a estratégia Criação discursiva responsável pela equivalência efêmera, totalmente imprevisível, assim, *Es pleavida* é quando o poeta cria uma palavra que é a união do pleamar mais a palavra vida,

conforme o dicionário da Real Academia significa o fim ou o término do crescente marítimo, tempo que dura a maré alta. Dentro do contexto que chegou a maré alta, ao ponto mais alto, alcançou a plenitude, por este motivo optamos por traduzir *Pleavida* por vida plena.

Minipoema	Tradução	Sensação poética	Estratégia tradutória
<p>AMOR</p> <p>Cerca de las aguas vivas, el agua ardiente.</p>	<p>AMOR</p> <p>Perto das águas vivas, A água ardente.</p>	<p>Imagético</p> <p>a</p>	<p>Tradução literal</p>
<p>OLVIDO</p> <p>Lejos del agua ardiente, las aguas muertas.</p>	<p>ESQUECIMENT</p> <p>O</p> <p>Longe da água ardente, As águas mortas.</p>		
<p>RECUERD</p> <p>O</p> <p>En medio de las aguas muertas, el agua viva.</p>	<p>RECORDAÇÃO</p> <p>Em meio das águas mortas, A água viva.</p>		

Nestes três minipoema, podemos observar uma dança da sedução, no momento em que o poeta aproxima seus leitores do erótico, realizando a danças das águas-vivas, trazendo esse movimento para a água ardente, logo as águas mortas e depois retorna para a água-viva.

Jean Abreu (1980) fala, principalmente, de três formas de água, ligadas a três símbolos: a água viva e benéfica; a água parada e malílica; a água temporal neutra, mas participa das duas, passagem e ponte entre o bem e o mal, entre a vida e a muerte. Abreu as define:

água viva que define o desejo, o destino do homem, desejo de inocência e de amor. A água viva em sua forma de rio, arroio ou manancial, tem um valor positivo, representando a pureza, a luz, a alegria, a fertilidade.

Água parada quando relacionadas a pântano, esteros possui seu valor negativo e destrutor. Simboliza a escuridão, a impureza, a podridão, o mistério, forças escuras e mortais do mal. (ABREU, Jean. 1980)

Pesquisamos no dicionário da Real Academia Espanhola as palavras água viva, água ardente e águas mortas para ver se comparado à língua portuguesa – variante brasileira- teria o mesmo sentido, para melhor visualização dos leitores desta tese abaixo montamos um quadro com o significado de cada palavra:

Significado do dicionário on-line espanhol		
<i>agua viva</i>	<i>agua ardiente</i>	<i>agua muerta</i>
<p>1. f. agua que mana y corre naturalmente.</p> <p>2. f. Mar. agua que entra en el buque con fuerza y sin intermisión.</p> <p>3. f. Arg. y Ur. aguaviva.</p> <p>(https://dle.rae.es/agua#Bnnukut: acessado em 12/04/2020)</p>	<p>1. m. Bebida espirituosa que, por destilación, se saca del vino y de otras sustancias; es alcohol diluido en agua. Aguardiente de caña, de guindas, de Cazalla.</p> <p>(RAEhttps://dle.rae.es/aguardiente?m=form)</p>	<p>1. f. agua estancada y sin corriente.</p> <p>2. f. Mar. agua que entra en el buque como recalándose o por intervalos</p>
<p>Cnidário marinho de corpo mole, consistência gelatinosa e transparente, possuidor de tentáculos cujas células podem causar queimaduras graves ao entrar em contato com a pele humana. Água abundante de sai de uma fonte ou nascente.</p> <p>(https://www.dicio.com.br/agua-viva/)</p>	<p>Bebida alcoólica, extraída da cana-de-açúcar, da cidra, do trigo, da batata etc.; cachaça.</p> <p>(https://www.dicio.com.br/pesquisa.php?q=agua+ardente)</p>	<p>Não encontramos</p>

Assim, a palavra *água viva* é apresentada no dicionário on-line rae.es quer dizer aquela que entra com força e sem intermissão, seria uma metáfora com o amor que invade o peito e de tanto amor ele dói. No caso do mini-poema ele diz que arde, já que no segundo verso *el agua ardiente*, a pesquisa no dicionário on-line da Academia de Letras Espanhola revela que não encontramos um referente para agua ardiente conforme RBS escreve nos minipoemas, mas *aguardiente* sendo assim, o poeta (re)constrói em seu leitor a **Sensação poética** que é perto do seu amor que existe vida, que ele se sente vivo, algo que se quer sempre como o vício da cachaça, também conhecida como aguardente.

No segundo mini-poema, o RBS trabalha com a **Sensação poética** de perda, de saudade, já que o momento em que as águas morrem ocorre ao ficarem longe da agua ardente, desta forma, sem o amor não há vida, dança, movimento, a as aguas morrem.

O poeta mostra em seu terceiro minipoema a **Sensação poética** de manter vivo o seu amor, quando no primeiro verso diz que em meio das águas mortas, evidenciando o momento em que está sem a sua amada, sem sua paixão, uma água morta, seria aquela sem movimento, sem sentimento, sem correnteza. Isso posto, categorizamos este minipoema em Sensação poética Imagética, por tratar do imaginário na questão da “dança” e os movimentos (re)construído a partir da sinestesia.

Minipoema BIOGRAFIA

Minipoema	Tradução	Sensação	Estratégia
64		poética	tradutória
<i>BIOGRAFÍA</i>	BIOGRAFIA	Imagética	Adaptação
<i>Y cuando llegue al corazón de la cebolla no me quedará sino la humedad en los ojos.</i>	E quando <u>chegar a</u> <u>minha hora</u> não me restará <u>mais</u> <u>nada.</u>		

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Com o título biografia, o minipoema em seu primeiro verso traz a lenda popular do coração da cebola *y cuando llegue al corazón de la cebolla*, em resumo a história conta que existia uma horta muito bonita que muitos gostavam de ir e observar as hortaliças, e como uma

raridade nasceram nela cebolas coloridas que carregavam no próprio coração pedras preciosas. Porém, a partir da descoberta, muitos incrédulos foram apontando o dedo de que não era puro, que era inadequado, perigoso. Por isso, como uma defesa as cebolas foram criando capas e mais capas, cada vez mais duras e feias, para esconder a beleza que possuíam por dentro. Ou seja, é uma metáfora paraguaia sobre a vida, de como nos moldamos diante dos sofrimentos, de como nos protegemos das influências externas. Por esse motivo, optamos pela estratégia tradutória adaptação e realizamos a tradução por “E quando chegar a minha hora”, aproximando do leitor brasileiro.

Na continuação do poema, conectamos também a lenda popular constatando no segundo verso *no me quedará sino la humedad em los ojos*, pois é o momento em que um sábio vai observar as hortaliças e lhes pergunta: por que não são por fora o que são por dentro? E as cebolas responderam-no que foram obrigadas a serem assim, pois foram colocando as capas nelas e inclusive elas mesmo colocaram umas a mais para que ninguém as julgasse.

No final da lenda, o sábio ficou tão perplexo pelo fato das cebolas já não saberem o real motivo de suas tantas capas, que ele diante de tal situação começou a chorar. Após alguns populares verem essa cena, acharam que era inteligente chorar diante de uma cebola e por isso, até os dias atuais, chora-se quando se abre o coração de uma cebola. Por essa razão e fazendo uma conexão com a vida e com a lenda, traduzimos o verso por “não me restará mais nada”.

No que se refere ao poema “Ao terceiro dia”, RBS faz menção ao apelo a religião católica, por tratar das transformações que ocorrem em nossas vidas. No primeiro verso, o poeta traz uma cigarra que se cala até o verão eterno e uma larva que se transforma em borboleta em um piscar de olhos, tal qual na religião católica, em que ao terceiro dia Jesus ressuscitou. Da mesma forma, também existe a criação de Deus e no terceiro dia que foram os mares, o céu e a terra. Como podemos ver no minipoema abaixo:

Minipoema	Tradução	Sensação poética	Estratégia tradutória
<i>AL TERCER DÍA</i>	NO TERCEIRO DIA	Imagética	Transposição
<i>La cigarra <u>enmudece</u> hasta el verano eterno.</i>	A cigarra silencia até o verão eterno.		

<i>El gusano se vuelve de golpe mariposa.</i>	<u>A larva se transforma em borboleta em um piscar.</u>		
---	---	--	--

De acordo com a tradução deste mini-poema o segundo verso merece destaque já que nele podemos exemplificar melhor o uso da estratégia tradutória transposição quando trocamos a categoria gramatical para aproximar do nosso leitor.

Explorando esse ambiente da transformação, RBS apresenta no seu minipoema suas raízes guarani, ao representar com elementos da natureza, enaltecendo esse ciclo de mudanças com bons olhos. A cigarra tem a vida muito sistemática, já que uma fase está ligada à decorrência da outra, e a casca da árvore serve de moradia para a cigarra fase da metamorfose, possui ciclo vital de duração variada, é um inseto de metamorfose incompleta. Nas palavras de RBS:

Dentro do mesmo contexto pode considerar a visão da morte, mistura de ambas visões: a ressurreição animista guarani. Na religião indígena existe um a busca da imortalidade perdida com a destruição da primera terra, a perfecta. Essa busca passa pelo acesso ao *yvy marae'~y* - a terra sem mal – que se encontra em algum lugar físico desta terra. Esse sitio ideal de todas as transgrecões, entre elas a da morte, isto é, a recuperação da inmortalidade. ¹³⁸(RBS p.25 2006 ojo).

Neste mesmo contexto, trazemos o mini-poema “Morte” para finalizar nossa análise tradutória, já que ele é a descrição de um último momento: o adeus. Nossas escolhas tradutórias foram pensadas para (re)construir todo esse contexto até agora mencionado, portanto é a finalização de um ciclo e a ressurreição em outro. Como podemos ver no quadro abaixo:

Minipoema	Tradução	Sensação poética	Estratégia tradutória
<i>MUERTE</i>	MORTE Mas não se escuta o último suspiro	Imagética	Adaptação

¹³⁸ *Dentro del mismo rubro puede considerarse la visión de la muerte, mezcla de ambas visiones: la resurrección de la carne em um remoto juicio final Cristiano y el sentido de la reencarnación animista guarani. En la religión indígena existe una búsqueda de la inmortalidad perdida com la destrucción de la primera tierra, la perfecta. Esa búsqueda passa por el acceso al *yvy marae'~y* - la tierra sin males – que se encuentra em algun lugar físico de esta tierra. Esse sitio ideal de todas las transgresiones, entre ellas la de la muerte, esto es, la recuperación de la inmortalidad.*

<i>Pero no se oye el chapoteo de la piedra en el fondo del pozo.</i>	no fundo do poço.		
--	-------------------	--	--

RBS utiliza de metáforas fortes, que impactam o leitor ao falar da morte. Por isso, as escolhas tradutórias ocorreram para (re)contruir o esse cenário fúnebre criado pelo poeta. Para ele, quando a morte se aproxima existe um chapinhar, ou seja, um último movimento. A **sensação poética** não vai ser adquirida somente pela Adaptação, tal estratégia tradutória permite a substituição de elementos culturais junto da contextualização do minipoema. Sendo assim, optamos pela tradução do verso *Pero no se oye el chapoteo de la piedra* por “mas não se escuta o último suspiro” no lugar de “porém não se escuta o chapinhar da pedra”.

5.2 Os minipoemas de A la víbora de la mar: o *corpus* e sua tradução

Para o conhecimento e apreciação do nosso leitor, apresentamos os minipoemas, *corpus* desta tese, aproveitamos o mesmo quadro para trazermos as traduções, para assim compartilharmos com o público alvo cada **sensação poética**:

Quadro 1 - Minipoema FRUTUOSO

Minipoema 01	Tradução
<i>FRUCTUOSO</i> <i>El viento trae el olor de las frutas maduras. Los pájaros picoteadores pudrieron el verano caído en la humedad de la tierra.</i>	FRUTUOSO O vento traz o cheiro das frutas maduras. Os pássaros bicadores apodreceram o verão caído na umidade da terra.

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 1 - Minipoema MEU PAÍS

Minipoema 02	Tradução
--------------	----------

<i>MI PAÍS</i>	MEU PAÍS
<i>El verano corre largamente entre los árboles cómplices, atraviesa la tierra sin montañas.</i>	O verão corre amplamente entre as árvores cúmplices, atravessa o Paraguai.

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 2 - Minipoema IMPRESSÃO

Minipoema 03	Tradução
<p>IMPRESIÓN</p> <p><i>Desde lo alto de la loma veía volar un pájaro.</i></p> <p><i>Una nube se me metió en los ojos, mis ojos que lluevan.</i></p>	<p>IMPRESSÃO</p> <p>Do alto do morro via voar um pássaro.</p> <p>Uma nuvem encobriu meus olhos, Meus olhos que chovam.</p>

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 17 - Minipoema DESCAMPADO

Minipoema 04	Tradução
<p>DESCAMPADO</p> <p><i>Bajo las estrellas, con un ojo apagaba el cielo.</i></p> <p><i>Con el otro soñaba.</i></p>	<p>DESCAMPADO</p> <p>Sob as estrelas, com um olho apagava o céu.</p> <p>Com o outro sonhava</p>

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 18 - Minipoema FISURAS

Minipoema 05	Tradução
<p>FISURAS</p> <p><i>Los helechos en el brocal, sobre las paredes.</i></p> <p><i>Desde el fondo del pozo</i></p>	<p>FISURAS</p> <p>As samambaias na boca do poço, sobre as paredes.</p> <p>Do fundo do poço</p>

<i>mira un niño con la cara partida en mil pedazos de círculos concéntricos.</i>	Olha um menino com o rosto partido em mil pedaços de círculos concêntricos.
--	--

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 19 - Minipoema HISTÓRIA ANTIGA

Minipoema 06	Tradução
<i>HISTORIA ANTIGUA</i>	HISTÓRIA ANTIGA
<i>Mi padre volvía con olor a campo. Su cabello zaino ya no viene al atardecer.</i>	Meu pai chegava com cheiro da roça. Seu cavalo baio já não vem ao entardecer.

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 20 - Minipoema INFÂNCIA

Minipoema 07	Tradução
<i>INFANCIA</i>	INFÂNCIA
<i>El tren y el viento pasan debajo de tus ojos. El río por dentro.</i>	O trem e o vento passam diante de teus olhos. O rio Paraguai por dentro.

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 21 - Minipoema O POVOADO

Minipoema 08	Tradução
<i>EL PUEBLO</i>	O POVOADO
<i>El azahar amantaba las calles; la tarde del puerto maduraba de naranjas Los naranjales están enfermos de tristeza.</i>	A flor de laranjeira amantava as ruas; a tarde do porto amadurecia de laranjas Os laranjais estão doentes de tristeza.

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 22 - Minipoema ANCESTRAL

Minipoema 09	Tradução
<i>ANCESTRAL</i>	ANCESTRAL

<i>La tierra roja y agrietada.</i>	A terra vermelha e rachada.
<i>Mis innumerables sangres enterradas.</i>	Meus inumeráveis ancestrais enterrados.

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 23 - Minipoema PRENÚNCIO DA CHUVA

Minipoema 10	Tradução
<i>AMENAZO</i>	PRENÚNCIO DA CHUVA
<i>El viento huele a leño.</i>	O vento cheira a lenha.
<i>Abro los ojos y caerá la lluvia.</i>	Abro os olhos e a chuva cairá.

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 24 - Minipoema PRESSÁGIO

Minipoema 11	Tradução
<i>PRESAGIO</i>	PRESSÁGIO
<i>El cementerio en la punta del camino, sobre la loma.</i>	O cemitério na ponta do caminho, Da cidade de Villeta.
<i>Desde allí me mira una paloma muerta.</i>	Dali me olha uma pomba morta

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 25 - Minipoema MEU CAVALO MORTO

Minipoema 12	Tradução
<i>MI CABALLO MUERTO</i>	MEU CAVALO MORTO
<i>Juntos construimos el viento soplando desde la estrella de su frente.</i>	Juntos construimos o vento soprando desde as estrelas da testa.
<i>Mi corazón, corral desnudo.</i>	Meu coração, curral vazio.

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 26 - Minipoema MADRUGADA

Minipoema 13	Tradução
--------------	----------

<i>MADRUGADA</i>	MADRUGADA
<i>Los pájaros empiezan a sobrevolar el río. El río corre por el alvéolo del pecho. De golpe amanece.</i>	Os pássaros começam a sobrevoar o rio. O rio corre pelos alvéolos do peito. De repente amanhece.

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 27 - Minipoema A MANHÃ

Minipoema 14	Tradução
<i>LA MAÑANA</i>	A MANHÃ
<i>La luz cae espesa, transparente sobre la lengua. Huele a miel chupada del panal.</i>	A luz cai densa, transparente sobre a língua. Cheira a mel chupado do favo.

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 28 - Minipoema SESTA

Minipoema 15	Tradução
<i>SIESTA</i>	SESTA
<i>Las cigarras detienen el viento. Las cigarras encienden el sol. Las cigarras construyen la plazoleta.</i>	As cigarras detém o vento. As cigarras acendem o sol. As cigarras constroem o coreto.

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 29 - Minipoema ENTARDECER

Minipoema 16	Tradução
<i>ATARDECER</i>	ENTARDECER
<i>Las sombras caen de golpe sobre la tierra. Las estrellas huelen a humo.</i>	As sombras repentinamente caem sobre a terra. As estrelas cheiram a fumaça.

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 30 - Minipoema A NOITE

Minipoema 17	Tradução
<p><i>LA NOCHE</i></p> <p><i>El canto de los grillos anda entre el pasto oscuro.</i></p> <p><i>El canto de los grillos sube hacia las estrellas.</i></p>	<p>A NOITE</p> <p>O canto dos grilos percorrem o pasto escuro.</p> <p>O canto dos grilos sobe até as estrelas.</p>

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 31 - Minipoema ALTASHORAS

Minipoema 18	Tradução
<p><i>ALTANOCHÉ</i></p> <p><i>Una estrella se refleja justo en la gota del ojo.</i></p> <p><i>Es pleavida.</i></p>	<p>ALTAS HORAS</p> <p>Uma estrela se reflete justo na gota do olho.</p> <p>É vida plena.</p>

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 32 - Minipoema VERÃO

Minipoema 19	Tradução
<p><i>VERANO</i></p> <p><i>Sol de sangre coagulada.</i></p> <p><i>Un bicho ardiente camina por la piel.</i></p>	<p>VERÃO</p> <p>Sol de sangue coagulado.</p> <p>Um bicho ardente caminha pela pele.</p>

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 20 - Minipoema VERÃO

Minipoema 20	Tradução
<p><i>OTOÑO</i></p>	<p>OUTONO</p>

<i>Los cadáveres de las hojas son verdes, apenas sí un poco más tristes.</i>	Os cadáveres das folhas são verdes, E apenas um pouco mais tristes.
--	--

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 33 - Minipoema O RIO

Minipoema 21	Tradução
<i>EL RÍO</i>	O RIO PARAGUAI
<i>La naranja chorrea con el mordiscón. El río corre por mi barba, recluciente de frescura.</i>	A laranja jorra com uma mordida. O rio Paraguai corre pela minha barba, reluzente de frescor.

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 34 - Minipoema GALOPE

Minipoema 22	Tradução
<i>GALOPE</i>	GALOPE
<i>Llueven las crines del potro diagonal. Viento con agua y hojas frescas entre los cabellos.</i>	Chovem as crinas do potro marchador. Vento com água e folhas frescas entre os cabelos.

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 35 - Minipoema NO MEIO DO CAMINHO

Minipoema 23	Tradução
<i>EN MEDIO DEL CAMINO</i>	NO MEIO DO CAMINHO
<i>Higo del mediodía, ¡cómo huele! Río del mediodía, ¡cómo duele!</i>	Figo do meio dia, como cheira! Rio do meio dia, como dói!

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 36 - Minipoema POENTE

Minipoema 24	Tradução
<i>PONIENTE</i>	POENTE

<i>El sol se va cayendo entre los esqueletos de barcos, donde el brazo del río muere. Allá lejos.</i>	O sol vai caindo entre os esqueletos dos barcos, Onde o braço do rio Paraguai morre. Lá longe.
---	--

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 37 - Minipoema PAISAGEM

Minipoema 25	Tradução
<i>PAISAJE</i>	PAISAGEM
<i>La carreta boga en el polvo encendido. El tiempo es de arcilla detenida.</i>	A carroça vagueia na poeira enrubescida. O tempo é de argila inconclusa.

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 38 - Minipoema CREPÚSCULO INVERNAL

Minipoema 26	Tradução
<i>CREPÚSCULO INVERNAL</i>	CREPÚSCULO INVERNAL
<i>El atardecer boquea sobre el camino rojo.</i>	O entardecer finda sobre a terras paraguaias.

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 39 - Minipoema ESTIVAL

Minipoema 27	Tradução
<i>ESTIVAL</i>	ESTIVAL
<i>El día es un galope largo de mi caballo alazán. De noche brilla un lucero en la frente del cielo.</i>	O dia é um longo galope do meu cavalo alazão. De noite brilha uma estrela na frente do céu.

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 40 - Minipoema INVERNAL

Minipoema 28	Tradução
<p><i>INVERNAL</i></p> <p><i>El invierno nunca termina de llegar.</i></p> <p><i>El atardecer es triste.</i></p>	<p>INVERNAL</p> <p>O inverno nunca termina de chegar.</p> <p>O entardecer é triste</p>

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 41 - Minipoema ESTAÇÕES

Minipoema 29	Tradução
<p><i>ESTACIONES</i></p> <p><i>En el verano la tarde llega a lomo de burro cansino.</i></p> <p><i>La noche fría es una boca de lobo.</i></p>	<p>ESTAÇÕES</p> <p>No verão a tarde chega no lombo do burro cansado.</p> <p>A noite fria é uma boca de lobo.</p>

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 42 - Minipoema INVERNO

Minipoema 30	Tradução
<p><i>INVIERNO</i></p> <p><i>Las ranas levantan el frío desde los charcos,</i></p> <p><i>noche a noche.</i></p>	<p>INVERNO</p> <p>As rãs levantam o frio das poças,</p> <p>Noite a noite.</p>

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 43 - Minipoema INFÂNCIA

Minipoema 31	Tradução
<p><i>NINEZ</i></p> <p><i>El río largo que dibujamos con el dedo,</i></p>	<p>MENINICE</p>

<i>con los ojos, desde la ventanilla del tren.</i>	O rio Paraguai comprido que desenhamos com o dedo, com os olhos, da janelinha do trem.
--	---

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 44 - Minipoema ADOLESCÊNCIA

Minipoema 32	Tradução
<i>ADOLESCENCIA</i>	ADOLESCÊNCIA
<i>Me balanceo, desnudo, en el río del verano. El caballo nada bajo tu piel.</i>	Me balanço, despido, no rio do verão. O cavalo nada sob tua pele.

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 45 - Minipoema SESTA

Minipoema 33	Tradução
<i>SIESTA</i>	SESTA
<i>El sol despiadado de las cigarras quema el maizal y mi sangre.</i>	O sol cruel das cigarras queima o milharal e meu sangue.

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 46 - Minipoema TARDEZINHA

Minipoema 34	Tradução
<i>TARDECITA</i>	TARDEZINHA
<i>Dibujo en la inmensa pizarra. Al poner un punto, aparece la primera estrella.</i>	Desenho no imenso quadro. Ao colocar um ponto, aparece a primeira estrela.

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 47 - Minipoema ARCIFINIOS

Minipoema 35	Tradução
<i>ARCIFINIOS</i>	FRONTEIRAS
<i>Por un lado, el pueblo linda con las afueras. Por el otro, con los adentros.</i>	Por um lado, o povo lida com os de fora. Pelo outro, com os de dentro.

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 48 - Minipoema MAGIA

Minipoema 36	Tradução
<i>MAGIA</i>	MAGIA
<i>En un abra del monte. Lejos Abra cadabra.</i>	Em uma abra do morro Longe Abra cadabra.

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 49 - Minipoema DANÇA DAS HORAS

Minipoema 37	Tradução
<i>DANZA DE LAS HORAS</i>	DANÇA DAS HORAS
<i>La mañana huele a cascarita de limón. La siesta a cáscara de naranja. La noche a cáscara seca.</i>	A manhã cheira a casquinha de limão. A sesta a casca de laranja A noite a casca seca.

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 50 - Minipoema IMINÊNCIA

Minipoema 38	Tradução
<i>INMINENCIA</i>	IMINÊNCIA
<i>Las diamelas rebotan contra los lapachos. Está la primavera llegando.</i>	Os jamins ressaltam contra os ipés. Está chegando a primavera.

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 51 - Minipoema LUA CHEIA

Minipoema 39	Tradução
<p><i>PLENILUNIO</i></p> <p><i>El jazminero moja el patio sediento, la tierra reseca del verano clarísimo.</i></p>	<p>LUA CHEIA</p> <p>O jasmineiro molha o jardim sedento, A terra ressecada pelo verão claríssimo.</p>

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 52 - Minipoema INVERNO

Minipoema 40	Tradução
<p><i>INVIERNO</i></p> <p><i>En la cocina han prendido el fuego temprano. Los hombres tienen llamas en la cara. Las cenizas van cubriendo las palabras.</i></p>	<p>INVERNO</p> <p>Na cozinha acenderam o fogo cedo. Os homens têm chamas no rosto. As cinzas vão apagando as palavras.</p>

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 53 - Minipoema INVERNO

Minipoema 41	Tradução
<p><i>INVIERNO</i></p> <p><i>Las naranjas del patio crecen en dulzura y se vuelven más frías.</i></p>	<p>INVERNO</p> <p>As laranjas do pátio crescem em doçura. e se tornam mais frias.</p>

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 54 - Minipoema CHUVA

Minipoema 42	Tradução
<p><i>LLUVIA</i></p> <p><i>Mientras la lluvia cae sobre el techo yo sueño remansadamente mientras la lluvia cae sobre el pecho.</i></p>	<p>CHUVA</p> <p>Enquanto a chuva cai sobre o teto Eu sonho calmamente Enquanto a chuva cai sobre o peito.</p>

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 55 - Minipoema DEVIR

Minipoema 43	Tradução
<p><i>DEVENIR</i></p> <p><i>Las vacas con ojos alimonados surcen el día con sus mugidos. Las vacas rumian la memoria.</i></p>	<p>ACONTECER</p> <p>As vacas com olhos arredondados marcam o dia com seus mugidos. As vacas ruminam a memória.</p>

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 56 - Minipoema TRISTEZA

Minipoema 44	Tradução
<p><i>TRISTEZA</i></p> <p><i>El ojo se llena de sombras. La marea baja.</i></p>	<p>TRISTEZA</p> <p>O olho se enche de sombras. A maré baixa.</p>

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 57 - Minipoema PLUVIAL

Minipoema 45	Tradução
<p><i>PLUVIAL</i></p> <p><i>Las pequeñas viejas de vidrio bailan, sobre mis pies mojados.</i></p>	<p>PLUVIAL</p> <p>As pequenas velhas de vidro dançam, Sobre meus pés molhados.</p>

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 58 - Minipoema CONJURO

Minipoema 46	Tradução
<i>CONJURO</i>	CONJURO
<i>Cuando suena las ánimas, la escoba de yuyos barre los fantasmas.</i>	Quando dobram os sinos pelas almas penada, o galho de arruda afasta os maus espíritos.

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 59 - Minipoema PAÍS MEDITERRÂNEO

Minipoema 47	Tradução
<i>PAIS MEDITERRANEO</i>	PAÍS MEDITERRÂNEO
<i>Más ancho que el río sin orillas, el mar es un recuerdo punzante.</i>	Mais largo que o rio sem margens, O mar é uma lembrança dolorosa.

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 60 - Minipoema MEMÓRIA

Minipoema 48	Tradução
<i>MEMORIA</i>	MEMÓRIA
<i>Después fui trenzando mis recuerdos como reliquia del domingo de ramos.</i>	Depois fui trançando minhas lembranças como relíquia de domingo de ramos.

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 61 - Minipoema VINTONA

Minipoema 49	Tradução
<i>VEINTEAÑERA</i>	VINTONA
<i>Distante canto de la cigarra vacía preso en el verano de tu piel.</i>	Distante canto da cigarra vazia preso no verão da tua pele.

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 62 - Minipoema AUSÊNCIA

Minipoema 50	Tradução
<i>AUSENCIA</i>	AUSÊNCIA
<i>Las golondrinas mueren de noche, lejos del verano de tu boca.</i>	As andorinhas morrem a noite, Longe do verão da tua boca.

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 63 - Minipoema SEPARACIÓN

Minipoema 51	Tradução
<i>SEPARACIÓN</i>	SEPARAÇÃO
<i>Qué cosa más extraña, estar vivo bajo el árbol oscuro de la distancia.</i>	Que coisa mais estranha? estar vivo sob a árvore escura da distância.

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 64 - Minipoema RETORNO

Minipoema 52	Tradução
<i>RETORNO</i>	RETORNO
<i>Abro la puerta del patio, la ventana del pecho, abro la tarde para encontrarte.</i>	Abro a porta do pátio, a janela do peito, abro a tarde para encontrar-te.

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 65 - Minipoema A VIDA PERDURÁVEL

Minipoema 53	Tradução
<i>LA VIDA PERDURABLE</i>	A VIDA PERDURÁVEL
<i>Los cabellos crecen. Las uñas amoratadas crecen.</i>	Os cabelos crescem. As unhas arroxeadas crescem.

<i>Hasta alcanzar la tierra.</i>	Até alcançar a terra.
----------------------------------	-----------------------

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 66 - Minipoema ETERNIDADE

Minipoema 54	Tradução
<i>ETERNIDAD</i>	ETERNIDADE
<i>En el cementerio de la loma se van borrando los huesos y las cenizas de mis antepasados.</i>	No cemitério de Villeta Apagam-se os ossos E as cinzas dos meus antepassados.

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 67 - Minipoema RESSURREIÇÃO

Minipoema 55	Tradução
<i>RESURRECCIÓN</i>	RESSURREIÇÃO
<i>El día de los muertos comemos tortas de maíz en el panteón familiar.</i>	O dia de finados Comemos bolo de milho salgado No jazigo familiar.

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 68 - Minipoema TEMPOS

Minipoema 56	/Tradução
<i>TIEMPOS</i>	TEMPOS
<i>Después de mí el diluvio, y antes, ¿qué...?</i>	Depois de mim o diluvio, E antes, o que?

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 69 - Minipoema LÚCIFER

Minipoema 57	Tradução
<i>LUCIFER</i>	LÚCIFER

<i>Y el ángel replicó: "Mierda, hasta que el alba crezca".</i>	E o anjo respondeu: "Merda, até o amanhecer".
--	--

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 70 - Minipoema TELEOLOGIA

Minipoema 58	Tradução
<i>TELEOLOGÍA</i>	TELEOLOGIA
<i>Porque los sueños son otra cosa, y la realidad tampoco.</i>	Porque os sonhos são outra coisa, E a realidade também.

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 71 - Minipoema A CAVERNA

Minipoema 59	Tradução
<i>LA CAVERNA</i>	A CAVERNA
<i>La oscuridad del agua de la que me han salido. La oscuridad de tierra a la que me devolverán. Y en el medio...</i>	A escuridão da água da qual me tiraram. A escuridão da terra a qual me devolverão. E no meio....

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 72 - Minipoema VIAGEM

Minipoema 60	Tradução
<i>VIAJE</i>	VIAGEM
<i>El tren se detendrá en la estación, cuyo nombre olvidamos ya.</i>	O trem vai parar na estação, Cujo nome já esquecemos.

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 73 - Minipoema AMOR

Minipoema 61	Tradução
<p><i>AMOR</i></p> <p><i>Cerca de las aguas vivas, el agua ardiente.</i></p>	<p>AMOR</p> <p>Perto das águas vivas, A água ardente.</p>

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 74 - Minipoema ESQUECIMENTO

Minipoema 62	Tradução
<p><i>OLVIDO</i></p> <p><i>Lejos del agua ardiente, las aguas muertas.</i></p>	<p>ESQUECIMENTO</p> <p>Longe da água ardente, As águas mortas.</p>

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 75 - Minipoema RECORDAÇÃO

Minipoema 63	Tradução
<p><i>RECUERDO</i></p> <p><i>En medio de las aguas muertas, el agua viva.</i></p>	<p>RECORDAÇÃO</p> <p>No meio das águas mortas, A água viva.</p>

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 76 - Minipoema BIOGRAFIA

Minipoema 64	Tradução
<p><i>BIOGRAFÍA</i></p> <p><i>Y cuando llegue al <u>corazón de la cebolla</u> no me quedará sino la humedad en los ojos.</i></p>	<p>BIOGRAFIA</p> <p>E quando chegar a minha hora não me restará mais nada.</p>

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 77 - Minipoema COSTUMES DA MORTE

Minipoema 65	Tradução
<i>COSTUMBRE DE LA MUERTE</i>	COSTUME DA MORTE
<i>La piel, las uñas, los pelos..., hasta que un día, el otoño ceniza la memoria.</i>	A pele, as unhas, o cabelo...., até que um dia, o outono acinzentava a memória.

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 78 - Minipoema NO TERCEIRO DIA

Minipoema 66	Tradução
<i>AL TERCER DÍA</i>	NO TERCEIRO DIA
<i>La cigarra enmudece hasta el verano eterno. El gusano se vuelve de golpe mariposa.</i>	A cigarra cala até o verão eterno. A larva se transforma logo em borboleta.

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 79 - Minipoema RESSURREIÇÃO DA CARNE

Minipoema 67	Tradução
<i>RESURRECCION DE LA CARNE</i>	RESSURREIÇÃO DA CARNE
<i>El viento de la muerte, ¿parirá alguna vez?</i>	O vento da morte, Parirá alguma vez?

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Quadro 80 - Minipoema MORTE

Minipoema 68	Tradução
<i>MUERTE</i>	MORTE
<i>Pero no se oye el chapoteo de la piedra en el fondo del pozo.</i>	Mas não se escuta o último suspiro à beira da morte.

Fonte: elaborado pela autora (2021).

Categorização das Sensações poéticas

Categoria das Sensação Poéticas	Título dos mini-poemas	Temáticos
Memória da repressão da ditadura Paraguaia	Frutuoso; Impressão; Fissuras; Ancestral; Fronteiras; Inverno; País Mediterrâneo; Ausência; Separação; Retorno.	Referências ao exílio voluntário ou forçado; violências vivenciadas; traumas; prisão.
Memória da Infância	Clareira; História Antiga; Infância; Meu cavalo morto; madrugada; Sesta; Galope; Estival; Meninice; Adolescência; Sesta; Ressurreição; Acontecer; Conjuuro; Memória;	Lembrança da natureza da sua cidade natal, cheiro, gostos, imagens da sua “terra sem mal”; Representação da cosmovisão cultural guarani, rituais vivenciados; rituais religiosos dos colonizadores; mundo campesino; cavalo de estimação; expressão popular; rotina diária.
Paisagem	Meu país; O povoado; Presságio; Verão; Ouono; O rio Paraguai; Poente; Paisagem; Crepusculo invernal; Estações; Inverno; Iminência; Lua cheia; Inverno; Chuva; Pluvial; Eternidade; Costume da morte.	Descrição do território, vegetação, clima, o Porto. Questões geográficas.
Imagética	Prenúncio da chuva; A manhã; Entardecer; a noite; altas horas; no meio do caminho;	As formas do sol, mar, do céu. Jogos com as cores. Descrição de movimentos. Deixa

	invernãl; tardezinha; magia; dança das horas; tristeza; Vintonã; A vida perdurável; Tempos; Lucifer; Teologia; Viagem; Amor; Esquecimento; Recordação; biografia; No terceiro dia; Ressurreição; Morte.	evidente algum dos cinco sentidos.
--	--	------------------------------------

Fonte: elaborado pela autora (2021).

À vista disso, consolidamos que há **Sensações Poéticas** que tratam da morte, evidenciando maiores elementos que a definem, assim como os categorizados minipoemas imagéticos, os quais apresentam questões como os aromas experimentados pelo poeta, suas experiências vivências sentimentais, suas crenças e todas as questões mais relacionadas aos cinco sentidos. Sendo assim, categorizam-se os seguintes minipoemas: *Clareira; Prenúncio da chuva; A manhã; Entardecer; a noite; altas horas; no meio do caminho; invernãl; tardezinha; magia; dança das horas; tristeza; Vintonã; A vida perdurável; Tempos; Lucifer; Teologia; Viagem; Amor; Esquecimento; Recordação; Biografia; No terceiro dia; Ressurreição e Morte.*

Outra sensação bastante evidente é a da **Paisagem Poética** apresentada por ele. Tal sensação está presente nos mini-poemas: *Meu país; O povoado; Presságio; Verão; Ouono; O rio Paraguai; Poente; Paisagem; Crepusculo invernãl; Estações; Inverno; Iminencia; Lua cheia; Inverno; Chuva; Pluvial; Eternidade; Costume da morte.* Nesses minipoemas, a temática da **paisagem poética** está mais presente, pois o poeta buscar evidenciar o “país”, não um país real, mas sim, visto pelo ponto de vista de um determinado sujeito, a luta de um povo e a descrição geográfica do país no caso o ponto de vista do autor.

A terceira sensação apresentada pelo poeta é a que parte da **Memória da Infância**, os minipoemas que trabalham com essa temática são: *História Antiga; Infância; Meu cavalo morto; madrugada; Sesta; Galope; Estival; Meninice; Adolescencia; Sesta; Ressurreição; Acontecer; Conjuro; Memória.* Por meio do olhar nostálgico do poeta sentimos as sensações apresentadas nestes poemas. Nesse sentido, é a partir da reconstituição memorialista que o autor nos traz um olhar múltiplo e, ao mesmo tempo, um recorte do seu mundo narrado por suas palavras e descrito por suas sensações. Esse eixo memorialista oscila entre a infância e a

maturidade momentos do imaginário que são decisivos na construção da sensação poética apresentada por RBS.

Memória da repressão da ditadura paraguaia na (re)construção das sensações poéticas, pois os mini-poemas: *Frutuoso; Impressão; Fissuras; Ancestral; Fronteiras; Inverno; País Mediterrâneo; Ausência; Separação e Retorno*, tratam da temática do exílio e momentos vivenciados na ditadura paraguaia. Esses minipoemas trabalham com a sensação poética provocada pela memória das repressões vivenciadas pelo autor, a qual o poeta busca transparecer para-~~os~~ seus leitores. Logo, carregam consigo toda essa carga do contexto sócio histórico cultural de um determinado momento histórico do país vivenciado por RBS.

CAPÍTULO 6 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao revermos as análises e discussões realizadas neste estudo, embasadas (1) nos preceitos funcionalistas aplicados à tradução, (2) na interface entre tradução e Poesia proposta por Haroldo de Campos, acreditamos que conseguimos identificar e categorizar as sensações poéticas presentes no corpus de análise.

A proposta da investigação foi de analisar a forma como os mini-poemas podem ser (re)construídos para um leitor meta diferente, alcançando a aproximação das sensações poéticas oferecidas pelo autor. Dessa forma, evidenciando as estratégias tradutórias para que a (re)construção das **Sensações Poéticas** uncionem a partir da compreensão do seu leitor de acordo com o seu contexto sócio-histórico e cultural.

Nesse sentido, a tradução buscou deixar em destaque as (re)construções das sensações poéticas em forma de representações culturais apresentadas pelo autor, visto que a utilização das sensações poéticas nos mini-poemas carregam consigo a realidade e o contexto sócio-histórico e cultural vivenciado pelo poeta RBS, e podem ser traduzidos culturalmente no intuito de serem representados perante a cultura-meta.

O *corpus* desta pesquisa foram os 68 mini-poemas traduzidos, dos quais 32 foram analisados, examinados e categorizados com base na sensação poética apresentada pelo autor. Salientamos que o gênero minipoema possui certas especificidades em sua constituição que o diferenciam demais gêneros.

A partir dessa proposta, retomamos nossas inquietações a fim de responder às perguntas que motivaram nossa pesquisa:

- Quais são as sensações poéticas mais evidentes apresentadas pelo poeta/tradutor?
- Como traduzir as sensações poéticas na (re)construção de um minipoema sinestésico para um público-alvo distinto?

Categorizamos um grande número de Sensações poéticas e identificadas nos minipoemas que nos fizeram perceber que os analisados carregam uma grande influência do contexto sócio-histórico e cultural paraguaio. Concluímos, portanto, que a representação cultural, neste caso, representa-se através da intertextualidade na tentativa de construção da sensação poética. Assim, para uma tradução funcional é necessário que os tradutores façam o

uso de estratégias tradutórias próprias ao gênero, sempre pensando em atingir o propósito comunicativo estabelecido.

Enquanto tecia a tese, e assim desenvolvendo o trabalho de tradução observei as estratégias tradutórias, conforme as ideias propostas por Molina (2001) percebemos que as mais utilizadas foram Adaptação, Ampliação linguística, Compreensão linguística, Criação discursiva, Equivalente criado.

As principais sensações poéticas utilizadas por RBS para o tecer os minipoemas foram:

- Sensações promovidas pela Memória da Infância;
- Sensações promovidas pela Memória da Ditadura Paraguaia;
- Sensações Imagéticas;
- Sensações trazidas pela descrição da Paisagem.

Para responder aos questionamentos sobre como traduzir as sensações poéticas na (re)construção de um minipoema para um público-alvo distinto, apropriamo-nos das estratégias utilizadas pelo poeta/tradutor que são voltadas para o seu leitor, percebendo que o poeta/tradutor busca a aproximação da comunicação, bem como recriá-la no novo contexto. Com isso, o minipoema elaborado faz parte do compartilhamento cultural brasileiro que compartilha com o Paraguai várias experiências, entre elas, a ditadura.

Sabe-se que na tradução, em geral, as concepções teóricas mais recentes ultrapassam o entendimento de “equivalência pura” entre as palavras e a decodificação de signos descontextualizados na cultura de chegada. Assim, para traduzir minipoemas, usa-se o mesmo entendimento, pois não se transmite uma sensação poética sem que ele esteja inserido no contexto sócio-histórico e cultural de seu público-alvo.

Embasamos nossas análises nas categorias com base nas teorias propostas por Fernando Pessoa (1965, 1966), Barros (2005), Collot (1997), Ferreira (2010b), Lins (2020), Kupssinskü and Saraiva (2018), e com as contribuições de Alfredo Bosi (2010), com base na proposta dos autores sentimos a necessidade de criar uma categorização. Acrescentamos, então, as seguintes categorias que promoveram sensações poéticas: **Memória da Infância, Memória da Ditadura Paraguaia, Imagética e Paisagem**, com o propósito de contemplar as Sensações poéticas culturais e traduzi-las.

Entender que todo ato comunicativo/tradutório possui uma razão para existir, auxilia na identificação do propósito comunicacional e na percepção a que público específico se dirige. Nesse sentido, sabemos que os minipoemas são veiculados para públicos distintos e não basta

apenas discutir a sensação poética, o poeta/tradutor, quando entra em contato com a outra cultura, passa a ter um posicionamento referente a sensação poética transporta para o universo do seu leitor e à nova realidade cultural.

É somente no momento da leitura dos mini-poemas que podemos identificar se as sensações poéticas culturais foram compartilhadas, quando realmente compreendidas pelo seu leitor. A importância fundamental está no reconhecimento do leitor com relação aos recursos utilizados para concretizar a informação contida no mini-poema.

Assim como nos mini-poemas, a tradução tem a sua função voltada para um público-alvo idealizado e os leitores finais são os receptores desse texto que lhes chega com uma carga de valores e situações culturais que definem o material final. Dessa forma, podemos dizer, que a reelaboração dos minipoemas para um outro entorno cultural é uma tradução da sensação poética dirigida aos leitores e a seus contextos culturais.

As teorias funcionalistas nos Estudos da Tradução foram sistematizadas basicamente nos anos 80 e 90, principalmente na Alemanha, e por teóricos ligados à formação universitária de tradutores. Por isso, mesmo com ênfase em uma metodologia da tradução, afastaram a tradução de uma abordagem preferencialmente linguística para inseri-la em uma abordagem cultural, salientando a interdependência entre linguagem e cultura.

As traduções realizadas visam ao compartilhamento das soluções encontradas para recontextualizar e aproximar a obra paraguaia dos leitores brasileiros, considerando que no funcionalismo alemão todo ato comunicativo é visto como uma ação e que todo texto tem um propósito. Assim, a tradução é um ato comunicativo, e a preocupação sobrecaí no público de chegada, o texto traduzido, mostrando que o tradutor é bilíngue e bicultural.

No que diz respeito ao contexto de produção de uma obra literária e o contexto de recepção da tradução desta mesma obra, existe uma lacuna não apenas linguística, mas também cultural e temporal. Ao tradutor cabe a tarefa de detectar as lacunas que podem comprometer a compreensão do texto traduzido em seu novo contexto e preenchê-las, fornecendo as informações complementares necessárias.

A conservação da função do texto literário na cultura de chegada (ou a tentativa de conservação) pressupõe uma precocidade da recepção da tradução em um novo contexto. Nessa antecipação da recepção, provavelmente não falarão apenas as informações culturais presentes explicitamente no texto, mas também as pressuposições culturais implícitas no texto.

Para Haroldo de Campos, a tradução só é possível com a (re)criação, assim surge a escolha pela terminologia transcrição. Ao recriar, o tradutor se acomete na função de autor e,

apesar de ter que seguir uma partitura e a ela deva ser fido, assume-se como um (re)criador. A tradução defendida por Campos (2006) considera que

traduzir é reescrever a informação do texto de partida no texto de chegada. Isto implica dizer que, em alguns momentos, certos sentidos incrustados nos vocábulos e expressões vocabulares serão modificados, relegados a um segundo plano, preconizando-se, pondo em discussão a ideia de “fidelidade”. (CAMPOS, 2006, p.)*

O tradutor criativo não é apenas transmissor de mensagem, mas acima de tudo criador de informação e, então, insubmisso e transgressor. Quando Campos (2005) propõe a usurpação do *status* do texto original, ecoa a figuração do gesto diabólico, oblíquo porque transgressor em sua essência. Ao contrário do que se pode pensar, isso não produz uma contradição na proposta da tradução, no sentido em que anula a voz do autor traduzido, ao invés disso, entende-se que nenhuma tradução pode ser imparcial, de maneira que, do seu resultado, emerja apenas a voz do autor traduzido, negando o sujeito tradutor.

De acordo com as considerações expostas, o presente estudo considera:

- a) o texto como resultado individual de uma experiência cultural que abarca valores comunicativos dos elementos linguísticos escolhidos para explicitarem seu conteúdo;
- b) a tradução como criadora de cultura e responsável por mediar a comunicação entre diferentes povos;
- c) o contexto histórico, social e cultural da produção literária do poeta Rubén Bareiro Saguier;
- d) as características do minipoema e estética do autor;
- e) a presença dos aspectos culturais da tradutora, a pesquisadora da tese, que ao entrar em contato com a cultura do texto fonte, necessita construir variantes dialetais de modo a preservar a essência do original e produzir sentido no texto traduzido.

Para abordar esses tópicos, foram observados os aspectos estéticos e formais que se fundem ao conteúdo, e as proximidades e distanciamentos culturais entre Brasil e Paraguai que exigiram da tradutora uma recontextualização de modo a produzir sentido na cultura brasileira. A análise dos minipoema realizou-se a partir de recortes discursivos tomados do *corpus*, sob a ótica dos Estudos de Tradução pelo viés do funcionalismo dialogando com a Tradução poética de Haroldo de Campos.

Além disso, enfatizaram-se as confluências e divergências presentes na tradução para o português brasileiro, percebendo o fazer poético e o ato tradutório como etapas de um processo de (re)construção poética de perspectiva transcultural. Nesse sentido, a forma como a tradução

é apresentada é de suma importância, uma vez que todos os elementos, em conjunto, constituem uma mensagem final. O que afirma Campos:

Na tradução de um poema, o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada esta mensagem, da informação estética, não da informação meramente semântica. (CAMPOS, 2010, p.100).

Os tradutores, por sua vez, são os mediadores desse intercâmbio cultural, pois o ato tradutório nada mais é do que um reflexo de uma forma particular de ver o mundo, sendo esse o motivo pelo qual uma tradução será sempre diferente da outra. Em tal assertiva, as tomadas de decisão do tradutor repercutirão sempre em suas percepções sociais, interagindo com a cultura-alvo por meio de estratégias que possam auxiliar na interpretação dos mais recônditos signos linguísticos, signos esses que devem priorizar a diversidade e a heterogeneidade constituintes de cada acervo cultural particular e universal. Sendo assim, a tradução ascende pelo poder que traz em suas palavras, pois elas são seus instrumentos ideológicos e culturais.

Foi possível compreender, com esta pesquisa, que o trabalho do poeta/tradutor é bastante complexo, já que ao traduzir um minipoema, que no FF carrega consigo todo um contexto cultural e transportá-lo para o contexto da cultura-meta, o poeta/tradutor deve transpor as marcas culturais de ambas as culturas; reconstruir as sensações poéticas existentes e resolver as barreiras tradutórias encontradas.

Com a presente pesquisa, podemos dizer que a utilização das sensações poéticas dentro de um minipoema resulta na aproximação do leitor, sendo assim, um dos principais recursos para informar a sensação poética é identificá-la com a realidade do seu leitor.

REFERÊNCIAS

ABREU, Jean. *El hombre y agua em la obra de Roa Bastos*. Université de Toulouse, Le Mirail, France. 1980.

AQUINO, Leda. *Memoria social y poeticidad em Susy Delgado*. 2014. 98f. Disertación (Mestrado). Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Unioeste – Cascavel, 2014.

AQUINO, Leda; CRUZ da, Antonio Donizeti. *O espaço da memória em Susy Delgado*. Temática, Ano X, n.8. UFPB, 2014.

ARROJO, R. *Oficina de Tradução: a teoria na prática*. São Paulo, Ática, 2003.

BAKHTIN, M. *Gêneros do Discurso*. Estética da Criação Verbal. Trad. Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. 261-306.

BAKHTIN, M. (2004b). *Marxismo e filosofia da linguagem: Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem* (M. Lahud & Y. F. Vieira, Trads.). São Paulo: Hucitec. (Original publicado em 1929)

BARCO, José Vicente Peiró. *Reflexiones y actualizaciones del mundo colonial en la literatura paraguaya actual*. Biblioteca Universal de Cervantes, 2001.

BENEDETTI, Mário. *Camino de andar*. Asunción: Servilibro, 2008.

BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CAMPOS, H. de. *A arte no horizonte do provável*. Editora Perspectiva S.A. São Paulo, 1977.

CAMPOS, H. de. *Transluciferação mefistofaústica*. In: Deus e o Diabo no Fausto de Goethe. Editora Perspectiva S.A. São Paulo, 1981.

CAMPOS, H. de. *Da tradução como criação e como crítica*. In: Campos de, H. Metalinguagem & outras metas. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAMPOS, H. de. *Transcrição*. Editora Perspectiva S.A. São Paulo, 2013.

CANESE, N. K. de; CORVALÁN, G. *El español del Paraguay: en contacto con el guaraní*. Asunción: Centro Paraguayo de Estudios Sociológicos, 1987.

CAVALCANTE, Luciano Dias. Memória, infância e poesia: uma leitura de A casa de Emílio de Moura. Revista Investigações. Vol. 28, no. 1, Janeiro/2015.

CAUQUELIN, Anne; *L'invention Du paysage*. Ed. Puf. Paris, 2002.

COLLOT, Michel. *Pontos de vista sobre a percepção de paisagens*. In: NEGREIROS, Carmem; MASÉ, LEMOS; ALVES, Ida (Orgs.). Literatura e Paisagem em diálogo. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012.

COLLOT, Michel. *Poesia, Paisagem e Sensação*. Ver. De Letras – nº34 – Vol. (1) – jan/jun-2015.

FERREIRA, F.T. *A representação cultural do fato noticioso: as traduções e suas refrações*. Dissertação de mestrado. PGET/UFSC, 2012.

FERREIRA, Maria José de Carvalho. *As faces da memória: [manuscrito] uma leitura da poesia de Manoel de Barros*. Dissertação (mestrado em Letras) – Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2010.

GARCIA DINIZ, Alai. *Mba`e rendy ne ñe`e: entre a transculturação e a oralidade*. Travessia, 1999.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Cibele Braga et al. Belo horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GRANDA, G. de. *El español del Paraguay: temas problemas y métodos. Estudios Paraguayos*. Universidad Católica: Asunción, v. VII, n.1, jul. de 1979.

GOMES YEBRA, Antonio A. *La expresión sensorial en la obra de Manuel Altolaguirre*. Caligrama: revista insular de filosofía. No. 2, 1987. p. 123-146.

KNOLL, G. F.; PIRES, V. L. *Intertextualidade e Propaganda: análise de processos intertextuais em anúncios impressos*. In.: Seminário Internacional de Texto, Enunciação e Discurso – SITED, 2010, PUC - Rio Grande do Sul. *Anais*. Porto Alegre: PUC/RS, 2010. p. 210-215.

KUPSSINSKÜ, Cátia Silene; Saraiva, Juracy Assmann. *Literatura, memória e identidade em 'Infância', de Graciliano Ramos*. Acta Scientiarum. Language and Culture, Vol. 40, núm. 2, 2018.

LINS, Risonelha de Souza. *A resistência contra a ditadura militar na poética de Alex Polari*. *Revista Topus* 6 (1) jan/jun, 2020.

MARCUSCHI, L. A. *Gêneros textuais definição e funcionalidade*. In: DIONISIO, A. P.;

MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. (Org.) *Gêneros textuais e ensino*. Lucerna, 2005.

MARQUES FERREIRA, Rui Diogo. *A tradução literária numa perspectiva metodológica: problemas de tradução em Le Livre des fuites, de J.M.G. Le Clézio*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Coimbra, 2010.

MELIÁ, Bartomeu. *La Tierra Sin Mal de los Guaraní: Economía y Profecía*. Suplemento Antropológico, Vol XXII, Nro 2, 1987. pp 81-97.

MELIÁ, Bartomeu. *La lengua guaraní del Paraguay: Historia, sociedad y literatura*. Madrid 1992, 340 pp.

MOLINA, L., & Albir, A. H. (2002). Translation Techniques Revisited: a Dynamic and Functionalist Approach. *Meta*, XLVII (4). 498-512.

NEWMARK, P. (1988). *A Textbook of Translation*. Hertfordshire: Prentice Hall International.

NORD, C. *Las funciones comunicativas en el proceso de traducción: un modelo cuatrifuncional*. Núcleo, Caracas, v. 22, n. 27. 2010.

NORD, C. El funcionalismo en la enseñanza de traducción. *Mutatis Mutandis*. Colombia. v. 2, n. 2, 2009. p. 209-243

NORD, C. *Text Analysis in Translation: theory, methodology, and didactic applications of a model for translation oriented text analysis*. Trad. Christiane Nord e Penelope Sparrow. Amsterdam: Rodopi, 1991.

NORD, C.. *O banqueiro anarquista e outras prosas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

OYARZABAL, M. V. *O carnaval e suas traduções: os desafios da ressignificação dos culturemas*. Dissertação Mestrado (Mestrado em Estudos da Tradução). Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC. Florianópolis, 2013.

PARAGUAY. *Constitución (1992). Constitución Nacional del Paraguay*. 1992.

PAREDES, Roberto. *Stroessner la historia*. Asunción: Servilibros, 2011.

Paz, O. Campos, Haroldo de. *Trasblanco*. São Paulo: Siciliano, 1994.

PESSOA, Fernando. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Lisboa: Ática, 1966.

PLÁ, Josefina. *Antología de poesía paraguaya*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015.

POLCHLOPEK, S. A. *O mundo pós “11 de setembro”*: tecendo fios/textos entre tradução e a narrativa jornalística. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) - Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC. Florianópolis, 2011.

QUEIROZ, Cleide Alves; SANTOS dos, José Eduardo Gonçalves; ALMEIDA de, Cristina Lúcia. *A (re)criação da infância: imaginação, memória e poesia em Manoel de Barros*. Editora Realize. UFPE, 2014.

RAMIREZ PARQUET R., Verônica R; OYARZABAL, Myrian Vasquez. *Uma ponte entre culturas: a tradução funcionalista de notícias jornalísticas*. Revista Escrita- PUC- RJ, 2012.

REISS, K.; VERMEER, H. *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*. Madrid: Akal, 1996.

RICOUER, Paul. r. Paris: Seuil, 2000.

ROJAS, Ismael Santiago. *Los sentidos en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño, en Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 46, semestre I de 2016. México, UAM-A, pp. 91-103.

SAGUIER, Rubén Bareiro. *A la víbora de la mar*. Cuadernos de la Piririta, N° 10. Asunción: Diálogo, 1977.

SAGUIER, Rubén Bareiro. *Augusto Roa Bastos caídas y resurrecciones de un pueblo*. Asunción: Servilibro, 2006. a

SAGUIER, Rubén Bareiro SAGUIER, Rubén Bareiro SAGUIER, Rubén Bareiro. *Camino de andar*. Asunción: Servilibro, 2008.a

SAGUIER, Rubén Bareiro. *Cuentos de las dos orillas*. Asunción: Editorial Don Bosco, 1998.b

SAGUIER, Rubén Bareiro. *Diversidad en la literatura de Nuestra América I*. Asunción: Servilibro, 2007.a

SAGUIER, Rubén Bareiro. *Diversidad en la literatura de Nuestra América II*. Asunción: Servilibro, 2007.b

SAGUIER, Rubén Bareiro. *El séptimo pétalo del viento*. Asunción: Servilibro, 2006.b

SAGUIER, Rubén Bareiro. *La rosa azul*. Asunción: Servilibro, 2005.

SAGUIER, Rubén Bareiro. *Literatura guaraní del Paraguay*. 2. ed. Asunción: Servilibro, 2004.

SAGUIER, Rubén Bareiro. *Ojo por diente*. Asunción: Servilibro, 2006.c

Silva E. L., Meneses E. M. *Metodologia de Pesquisa e Elaboração da dissertação*. Universidade Federal de Santa Catarina, 2001.

SILVA, E. L.; MENESES. E. M. *Metodologia de Pesquisa e Elaboração da dissertação*. Universidade Federal de Santa Catarina, 2001.

SOUZA, José Arilson Xavier de. *Poética e filosofia da paisagem*. Revista da Casa da Geografia de Sobral, Sobral/CE, v. 17, n. 3, p. 156-161, Dez. 2015. <http://uvanet.br/rcgs>. Acesso em 17 ago. 2021. ISSN 2316-8056

VALÉRY, Paul. *Cahiers*. Paris: Gallimard, 1973-1974. tome II (bibliothèque de la Pléiade).

VALÉRY, Paul. *Variedades*. (Org. e Int.: João Alexandre Barbosa – Trad. Maiza Martins de Siqueira – Posfácio. Aguinaldo Gonçalves) São Paulo: Iluminuras, 1999.

VERMEER, H. J. *Esboço de uma teoria da tradução*. Lisboa: Edições ASA, 1986.

VINAY, J.-P., & DARBELNET, J. *Comparative Stylistics of French and English: a Methodology for Translation*. Amesterdão, 1995. John Benjamins Publishing.

WOLL, Dieter. *Realidade e idealidade na lírica de Sá-Carneiro*. Lisboa: Delfos, 1968.

ZARRATEA, T. *La ley de lenguas del Paraguay: comentada, concordada, traducida al guaraní y sus antecedentes*. Asunción: Servilibros, 2011.

ZARRATEA, T. *Gramática elemental del guaraní paraguayo*. Asunción: Servilibros, 2013.

ZIPSER, M. E. *Do fato à reportagem: as diferenças de enfoque e a tradução como representação cultural*. Tese (Doutorado em Letras) - Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

ZIPSER, M. E. *et al.* Transversalidade e novos olhares em tradução: a interface tradução-jornalismo e a dinâmica da tradução como representação cultural. *Revista Interfaces*, v. 1, n 14, 2011.

ZIPSER, M. E.; POLCHLOPEK, S. A. A interface tradução-jornalismo: uma nova experiência em tradução. *Eletras*, Curitiba, v. 18, n.18, jul. 2009.

SITES

LUSTIG, W. *Mba'éichapa oiko la guarani?* Guaraní y jopara en el Paraguay. *Papia* 4:2, 19-45. 1996. Disponível em: <http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/artigo%3Alustig-1996/lustig_1996_guarani.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2020.

<https://www.dicio.com.br/pesquisa.php?q=agua+ardente>

(<https://www.dicio.com.br/agua-viva/>)

(<https://dle.rae.es/agua#Bnnukut>: acessado em 12/04/2020)

([RAEhttps://dle.rae.es/aguardiente?m=form](https://dle.rae.es/aguardiente?m=form))

(<https://dle.rae.es/agua#Bnnukut>: acessado em 12/04/2020)

(<https://pt.slideshare.net/teresitagm/mitos-y-leyendas-del-paraguay>: Acessado em 20/05/2021)

ANEXOS

PROLOGO DO LIVRO A LA VIBORA DE LA MAR

EN LA CARNE VIVA DEL MITO

en medio de las aguas muertas,
el agua viva...

RBS

A la víbora de la mar es un poemario singular en la poesía paraguaya escrita en castellano; el que logra de una manera nueva y original el pasaje de la oralidad de la lengua de origen autóctono a la escritura de la lengua culta. En una sociedad como la paraguaya (la única totalmente bilingüe en América), la posibilidad de expresión del sentimiento poético en la peculiar sensibilidad y cosmovisión de los paraguayos sigue dándose naturalmente en la oralidad -voz y palabra- guaraní del paraguayo de hoy como antes se dio en los cantos míticos y ceremoniales del idioma originario. La cultura primigenia concebía el lenguaje humano como el fundamento del cosmos y la prístina naturaleza del hombre. Núcleo de este mito de origen es el esotérico e intraducible ayvu rapyta o ñe'eng byte râ como médula de la palabra-alma: el ayvu del comienzo de los tiempos, ruido o sonido impregnado de la sabiduría de la naturaleza y del cosmos engendrándose a través del Padre-Ultimo-Primero dueño o suscitador de la palabra fundadora. Palabra secreta que nunca es pronunciada ante extraños; la que con tatarendy (llama o fuego-sagrado) y tatachina (humo-del fuego-sagrado - neblina - del - poder - creador) conforman los tres elementos míticos esenciales de la cosmogonía de los antiguos guaraníes.

El libro de Rubén Bareiro Saguier respira a través de la fusión de escritura y oralidad el aliento poético de aquellos cantos fundacionales de una de las más ricas culturas orales del continente, descubiertos en sus textos genuinos cuatro siglos después de la conquista. A don León Cadogan (el Padre-Ultimo de los Mbya guaraní) se deben estos hallazgos en su paciente búsqueda desde el interior de la cultura ancestral: una verdadera arqueología del saber mítico aún vivo en sus últimos portadores. Rubén Bareiro Saguier, Bartomeu Meliá y algunos otros, muy pocos, tocados por el ejemplo visionario a la vez que rigurosamente científico de don León, transitan esas cenizas de siglos aún ardientes que recubren las palabras sagradas, las primeras hermosas palabras de la Creación.

El increíble y levísimo poemario de Bareiro Saguier escrito en castellano parece "tejido" con las reverberaciones de aquel fuego originario, tamizadas por la neblina mítica. Nos

da un texto hablado en el que se oye el susurro inconfundible y profundo del guaraní sumergido y dominado. No hay suturas, trasposiciones, ni extrapolaciones. Esos textos o tejidos de la lengua oral transpuestos (en el sentido del estado de trance), transubstanciados en la escritura, hacen olvidar la escritura de la lengua autoritaria y dominante, la que de este modo se convierte en otra lengua una lengua nueva y arcaica a la vez en el burgujeo destilado de las viejas esencias.

Estos poemas restituyen así el centro de equilibrio, el flujo de comunicación e identificación entre los cantos antiguos que son entonados aún en las Casas de las Plegarias por los últimos sobrevivientes indígenas y el habla guaraní mestiza de la sociedad paraguaya actual.

El mérito mayor de estos poemas escritos en castellano -brevísimos todos ellos como los haikus o las casidas o los aforismos heraclitanos o los kotyú guaraníes - acaso sea el de haber logrado semejante prodigio de levedad, de condensación y de fineza en la escritura de la lengua castellana reacia siempre, a lo largo de más de cuatro siglos a albergar el ayvu guaraní en un sistema de signos tan poco adecuado para captar y expresar el casi inasible fenómeno de la oralidad.

En guaraní -como ya se ha dicho- esta expresión se da en la dicción y entonación particular de lengua hablada y rechaza temperamentalmente la fijación en la escritura. Tal situación es muy notoria en la poesía del cancionero, en los cuentos y relatos populares que se escriben en guaraní. De hecho, en cuatro siglos no se ha llegado todavía a un sistema uniforme de notación autoengendrado por el uso escrito de la lengua; a lo que podría considerarse una grafía propia del guaraní. Carencia que tiene mucho que ver con su situación de lengua colonizada y con el predominio hegemónico de la lengua dominante, "dueña" de la escritura y del poder con la actitud ideológica que ello comporta.

La situación se agrava cuando se trata de textos literarios más elaborados que buscan su pasaje a la escritura a través de esa grafía extraña a su carácter y estructura de lengua hablada, a su teko (modo de ser) de lengua libre y fluyente como el tiempo y el agua, como la rotación del cielo o esa tierra que anda bajo los pies en la peregrinación incesante hacia la Tierra-sin-mal.

Toda lengua hablada está hecha de elementos acústicos, metafóricos, onomatopéyicos y aun visuales, hipostasiados a la visión y percepción del mundo en las que sonido y sentido se confunden e identifican. El guaraní, lengua de aglutinación y polisíntesis, moldeada en la costumbre inmemorial del habla, se estructura en constelaciones rítmicas y semánticas en las que cada partícula asume, por su valor posicional y moduladorio, la función de un sema o mitema, del que sería un ejemplo el fonema radical y, su omnipresencia en el

tejido sonoro del guaraní, como lengua tan próxima aún a la naturaleza y al hombre de la naturaleza.

Este dilema central de expresión en la cultura paraguaya escindida en dos lenguas de estructuras diversas y hasta opuestas, que en una situación de contacto muy conflictiva, ha sido resuelto a medias por la "oralización"-vale decir, por la recuperación en la lectura de la dicción y entonación del habla oral- de los textos guaraníes fijados en la grafía "prestada" de la fonética castellana. Más que leer en el sentido propio del término, lo que hace el lector es reproducir en voz alta los acentos, las modulaciones y los ritmos orales guaraníes; en otras palabras, liberarlos de esa inscripción "culta" que se vuelve tan rudimentaria y sorda como en los tiempos de Montoya y Restivo.

La otra tentativa -a la que seguramente le está reservado el futuro- es la incorporación del mundo oral guaraní a la escritura en castellano en un proceso de impregnación y remodelación de las estructuras lingüísticas del idioma dominante. Lo que a su vez implica profundas mutaciones sintácticas y semánticas en esas estructuras internas y formales; mutaciones que invierten necesariamente el orden de relación entre las dos lenguas y convierten al guaraní en eje o molde de la expresión matricial; más simplemente, lo restablecen como lengua materna o primera lengua en tanto el castellano es desplazado a una función ancilar de soporte y engarce del sentido. De esta manera se integran los dos universos que conviven rechazándose mutuamente. Es lo que el propio Rubén Bareiro Saguier expresa en su Advertencia final: "La estructura que vertebra los poemas está más próxima a una construcción propia del guaraní que al español. En vez de obedecer a una trayectoria lógico-discursiva, propia de las lenguas occidentales, opera por un sistema de síntesis, tal como lo hace el idioma aborígen".

Uno de los primeros en marcar instintivamente más que reflexivamente este camino de la poesía popular bilingüe escrita en lo que, desde los aportes esenciales de León Cadogan a la antropología paraguaya, se denomina guaraní y castellano paraguayos, es Emiliano R. Fernández. Este gran poeta, surgido como tantos otros de los hondones del pueblo guaraní, intuyó que para la sensibilidad de la sociedad paraguaya la expresión del pensamiento y del sentimiento poéticos no podía radicar en una traducción intertextual sino en la fusión expresiva de ambos idiomas en los moldes sintácticos y semánticos de la oralidad guaraní mestiza, o sea del guaraní paraguayo de hoy. La lírica popular de Emiliano R. Fernández, que adquiere por momentos acentos de cantar de gesta, tornó natural esta modalidad y dio al

cancionero paraguayo no sólo una vía de salida de su encierro lingüístico sino también uno de sus momentos de más alta inspiración.

Rubén Bareiro Saguier llevó estos principios a la poesía escrita en castellano; completó, por decirlo así, este proceso de incorporación del venero subyacente del habla guaraní en las formas de la lengua culta, descolonizándola y adaptándola a la eclosión del texto ausente cuyo ayvu ancestral domina la visión y el sentido del mundo de los paraguayos; digámoslo en otros términos de connotación más corporal: los ritmos de pensamiento, la palpitación de la sangre, la identificación del hombre con la naturaleza.

A la víbora de la mar demostró una vez más, por su autenticidad y calidad de invención que la antinomia de fondo y forma no es más que un falso problema; demostró que en toda creación poética la forma no es más que el fondo que remonta a la superficie; que la palabra poética cuando alcanza su grado de fusión y proyección trascendentes no es sólo una reproducción de lo real imaginario sino que es ese misterioso fenómeno de incisión en la carne viva del mito que hace que la palabra misma sea real. Pienso que éste es el logro esencial de este libro precursor en muchos aspectos.

En la farmacopea tradicional paraguaya las infusiones de plantas medicinales son puestas al "sereno" en las noches de luna nueva para que alcancen sus verdaderas propiedades curativas. En esta especie de alquimia empírea y empírica regida por los mitos de la fertilidad, las cocciones y los filtros reciben en su exposición al relente nocturno esa gota de vapor del cuerpo de la luna, de misteriosa virtud: el mágico virus lunar del que también habla Luciano en su Farsalia (VI, 572). Se diría que Emiliano R. Fernández y Rubén Bareiro Saguier en los dos polos de la poesía paraguaya han sometido el primero sus poemas bilingües y el segundo sus poemas guaraníes escritos en castellano al procedimiento del "enserinado" arcaico: la destilación de sus "filtros" poéticos en los fermentos del virus lunar que habita el rocío, que fecunda las potencias genésicas de la noche y penetra en la sangre invisible de los mitos que irrigan como la savia de la vegetación primordial las nervaduras de la palabra poética en estado naciente.

Augusto Roa Bastos

ADVERTENCIA FINAL

Toda forma de metalenguaje implica un intento de explicación, una justificación. Ahora bien, considero que la poesía se explica en sí y por sí. Con riesgo, pues, de caer en mi propia trampa, haré algunas aclaraciones, no sobre los poemas, sino sobre el mecanismo utilizado.

Como la mayoría absoluta de los autores paraguayos, yo soy un escritor colonizado. El prestigio de la lengua escrita, la del colonizador, modeló la estructura de nuestra expresión literaria.

Los presentes mina-poemas constituyen un intento de quebrar, en cierta medida, esa situación; una forma de rebeldía verbal contra los cánones impuestos, y que hemos asumido con la adhesión de una herencia inconsciente.

La estructura que vertebra los poemas está más próxima a una construcción propia al guaraní que el español. En vez de obedecer a una trayectoria lógico-discursiva, propia a las lenguas occidentales, opera por un sistema de síntesis, tal como hace el idioma aborigen. Un lexema semántico es modificado por "afijos" indiciales, no como resultado de un proceso reflexivo, sino en un movimiento concéntrico que presupone nociones insertas en un contexto expresivo. No existen, por lo general, los elementos de enlace que trazan el itinerario de la consecución lógica. El paso de una proposición a otra -como en el guaraní- no se realiza por progresión dialéctica, sino que presupone un mecanismo interno de sugerencias acumuladas. Estos poemitas constan generalmente de dos partes (a menudo la primera es el título mismo). La segunda, o "conclusión", no se deduce de la primera, sino que resulta de un proceso interior al texto, de índole esencialmente alusivo-emocional, con frecuentes raíces sensoriales.

Se trata, en conclusión, de una forma de vuelta a las fuentes, por los caminos desviados, tortuosos que utilizamos los mestizos culturales. Estos poemas tratan así de recuperar el aliento originario, el que la mentalidad colonial ha intentado borrar de nuestra memoria colectiva.

Resulta natural que un intento de recuperación del recuerdo, o la reflexión existencial, sean expresados dentro de los esquemas de la lengua que es más espontánea, la más profunda.

RBS

Isla de Re, diciembre 1975

